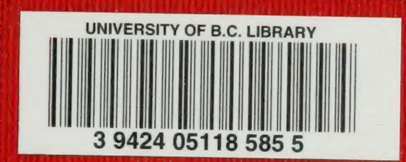

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05118 585 5


Tuum est



L'ART DANS L'ANCIENNE FRANCE

ACADÉMICIENS D'AUTREFOIS

A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

Les Doctrines d'Art en France, De Poussin à Diderot. 1 vol. in-8° illustré de 16 planches hors texte. Broché, **9** fr. ; relié. . . . . **12** fr.

Essai sur les principes et les lois de la Critique d'Art. *Deuxième édition*. 1 vol. in-8°. . . . . **6** fr.

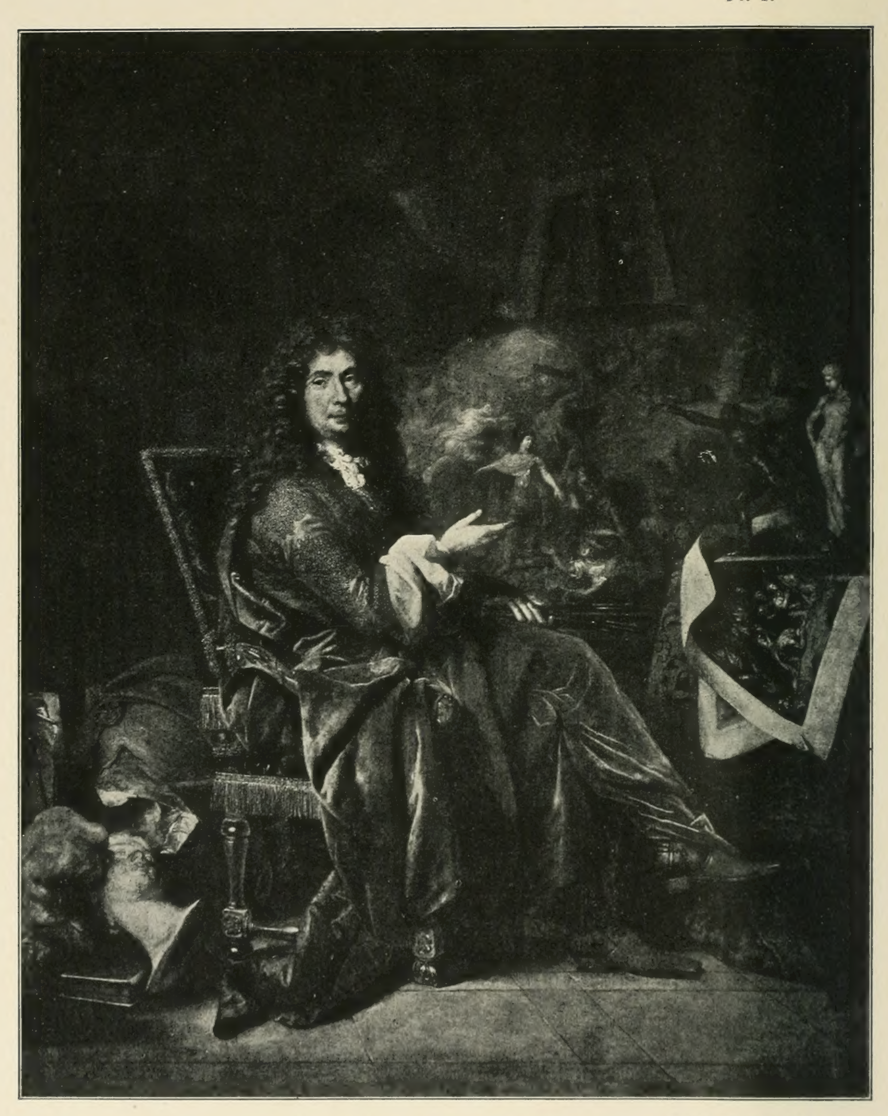
Comte de Caylus. Vies d'artistes. Discours sur la Peinture et la Sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettre à Lagrenée. Publiés avec une introduction et des notes. 1 vol. in-8° illustré de 16 planches hors texte. Broché, **9** fr. ; relié. . . . . **12** fr.

Collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1 vol. in-8° illustré de 12 planches hors texte. Broché, **9** fr. ; relié. . . . **12** fr.

Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. (*Épuisé.*)

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

Pl. I.



Cliché Braun et Cie.

PORTRAIT DE LE BRUN, par Largillière.
(Musée du Louvre.)

L'ART DANS L'ANCIENNE FRANCE

ACADÉMICIENS D'AUTREFOIS

LE BRUN. — MIGNARD. — LES CHAMPAIGNE. — [illegible]
JAILLOT. — BOURDON. — ARCIS. — [illegible]

Par ANDRÉ FONTAINE

[illegible]

PARIS
H. LAURENS, ÉDITEUR
[illegible]
[illegible]



L'ART DANS L'ANCIENNE FRANCE

ACADÉMICIENS D'AUTREFOIS

LE BRUN. — MIGNARD. — LES CHAMPAIGNE. — BOSSE
JAILLOT. — BOURDON. — ARCIS. — PAILLET, etc.

Par ANDRÉ FONTAINE

SEIZE PLANCHES HORS TEXTE

PARIS
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1914

A M. HENRY ROUJON,

DE L'ACADÉMIE [illegible]ISE,

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts,

Hommage de respectueuse sympathie

A. F.

AVANT-PROPOS

J'avais rêvé d'écrire une histoire générale de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Mais une histoire générale ne se soutient guère que par les idées, et les faits, au fur et à mesure qu'on les découvre, se chargent de détruire les théories à peine exposées. Il m'a donc paru plus sage, maintenant que les *Procès-verbaux de l'Académie* offrent à tous les chercheurs la substance même d'un travail d'ensemble, de m'en tenir à quelques incidents caractéristiques.

J'ai réuni dans le présent volume quelques documents destinés à faire mieux connaître la fondation et les premiers temps de l'Académie ; j'ai choisi quelques hommes ayant joué un rôle éminent, ou ayant été mêlés à des événements curieux, ou évoquant à nos yeux tel ou tel type d'artiste d'autrefois, et j'ai cherché à faire revivre leurs physionomies, à explorer leur milieu, à mettre en lumière leurs efforts vers la beauté, l'originalité ou simplement le succès. De la sorte quelques fragments de l'ambitieux ouvrage auquel j'ai renoncé verront quand même le jour, mais avec moins

de chance de vieillir, puisque les faits scientifiquement établis gardent toujours leur valeur de faits.

Or ce sont des faits scientifiquement établis que ceux dont les documents authentiques de la querelle entre Le Brun et Mignard, du procès d'Abraham Bosse ou de celui de Simon Jaillot m'ont fourni la trame ; ce sont des faits scientifiquement établis que ceux dont j'ai trouvé la relation dans l'*Histoire des Recteurs* et dans l'*Histoire des Directeurs* de Hulst, puisque la comparaison avec le texte des procès-verbaux en a toujours établi la véracité ; ce sont des faits scientifiquement établis que ceux qui résultent de l'examen des textes jansénistes ou du récit d'une conférence académique. Que par ma faute des erreurs se soient glissées dans ce travail, la chose est possible, et je m'en excuse à l'avance ; mais il était juste que les sources encore mal connues fussent indiquées aux travailleurs et que l'accès leur en fût facilité : c'est à quoi je me suis employé.

Peut-être aurais-je dû me borner, comme dans les *Conférences inédites de l'Académie* ou dans les *Collections de l'Académie*, à donner une édition critique des documents publiés. Mais certains textes appellent pour ainsi dire une présentation et ne prennent toute leur valeur que s'ils sont commentés. J'ai donc été amené par la nature même du sujet, à conter et à contester, à choisir des épisodes, à résumer en quelques tableaux les moments les plus importants de l'histoire de l'Académie au XVIIe siècle. Je n'ai pas eu le courage de publier dans son intégrité le fatras des grimoires de l'ancienne Compagnie ; il y aurait fallu plusieurs gros

volumes, plusieurs années de labeur, et de lourds sacrifices pécuniaires; en attendant que cette œuvre nécessaire et austère soit menée à bien par des travailleurs moins timides, j'ai cherché à montrer quelques-uns des résultats auxquels elle pouvait conduire.

Il me reste à remercier tous ceux (et ils sont nombreux!) qui ont bien voulu m'aider dans une tâche rendue plus pénible par mon éloignement de Paris, à remercier aussi mes amis de Toulouse et de Montauban qui m'ont facilité mes recherches sur Marc Arcis; mes amis de Saint-Lô qui m'ont fourni la documentation de mon dernier chapitre. Je souhaite que ce livre donne à tous les travailleurs l'impression qu'il y a beaucoup à faire encore pour que la vérité soit connue sur les époques dont on parle le plus; je souhaite en particulier qu'on continue pour le XVIIIe siècle les recherches que j'ai entreprises pour le XVIIe.

André FONTAINE.

Montauban, 15 janvier 1914.

ACADÉMICIENS D'AUTREFOIS

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIERS ACADÉMICIENS.

« En 1647, écrit le biographe de Sébastien Bourdon, le mérite de ses ouvrages et sa louable conduite le firent appeler dans les premières assemblées où l'on jeta les fondements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, établie ensuite l'année 1648 [1]. » A la suite de quelles vexations de la Maîtrise les artistes qui ne lui étaient point affiliés se décidèrent à se garantir de ses atteintes, comment les peintres et sculpteurs appartenant au roi ou à la famille royale s'efforcèrent d'affranchir l'art véritable du contrôle des maîtres-peintres et imagiers, enfin quelles phases marquèrent la lutte entre l'ancienne ju-

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie,* t. I, p. 91. Cette biographie est l'œuvre de Guillet de Saint-Georges, à qui Le Brun fit donner la charge d'historiographe de l'Académie le 31 janvier 1682. Elle fut lue à l'Académie le 7 juin 1692, à une époque où vivaient encore quelques-uns des contemporains de Bourdon; c'est ce qui confère une réelle autorité aux biographies que Guillet composa et lut devant ses confrères vers la même époque ; mais si les faits rapportés sont presque toujours exacts, les interprétations doivent être contrôlées avec soin, l'auteur ayant eu les mêmes amis et les mêmes adversaires que Le Brun.

M. Vitet, dans *L'Académie royale de peinture et de sculpture* (p. 195), discute longuement la question de savoir si, du vivant même de Richelieu, le ministre Sublet de Noyers n'avait pas déjà jeté les bases d'une Académie. Si un tel projet avait été conçu, nous en trouverions trace dans les biographies de Guillet ; surtout, l'ami fidèle de Sublet de Noyers, Roland Fréart de Chambray qui, dans son épître liminaire du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne,* rapporte tous les services rendus à l'État et aux beaux-arts par son ancien protecteur, n'aurait point passé sous silence un fait d'une telle importance. En réalité seule la première phrase, mal faite, de la requête présentée au roi par M. de Charmois en faveur de l'établissement de l'Académie a causé l'erreur : « L'Académie des peintres et sculpteurs, dit l'auteur, lassée des persécutions qu'elle souffre *depuis de longues années...* » La requête prouve

rande, forte de ses privilèges, et la jeune Académie protégée par le roi, c'est ce qui a été étudié à diverses reprises et dont il ne sera pas question ici; mais quel fut exactement le rôle des fondateurs, quel accueil trouva leur entreprise près de la majorité des artistes et comment peu à peu ils groupèrent autour d'eux la quasi-unanimité de leurs confrères, voilà ce qui n'a pas encore été mis suffisamment en lumière et ce qu'une étude attentive des documents va peut-être nous permettre de préciser[1].

Si nous ne pouvons guère que supposer ce qui se fit et se dit dans les assemblées de 1647, nous connaissons du moins les noms des peintres et sculpteurs qui se réunirent autour de

que M. de Charmois était un piètre écrivain. Il a certainement voulu dire que les peintres et sculpteurs, nouvellement groupés en Académie, avaient été longtemps persécutés par la Maîtrise.

Je sais bien que M. Vitet cite une note de Hulst empruntée au manuscrit 12 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts et ainsi conçue : « Les mémoires particuliers ou fragments de mémoires recueillis par M. Florimont marquent que l'établissement primitif de l'Académie de peinture et de sculpture se doit reporter au règne de Louis XIII et est dû à M. Desnoyers, secrétaire d'État et surintendant des Bâtiments. Ils spécifient même que M. Desnoyers mit cette Académie sous la direction de M. de Chambray, frère de M. de Chantelou, et qu'après la mort de ses protecteurs cette Académie demeura quelques années fort négligée jusqu'à l'époque ci-contre qui ne serait ainsi qu'un renouvellement. » Malgré l'esprit critique dont Hulst a fait preuve bien souvent, je suis persuadé qu'il s'est laissé abuser, puisqu'aucun des Chantelou, dont les écrits ne manquent pas, ne fait allusion à ces prétendues origines de l'Académie, puisqu'aucun des contemporains n'en a parlé et qu'en définitive nous nous trouvons en présence du seul M. Florimont dont le nom même est presque une nouveauté pour nous et dont les mémoires (ou ceux d'autrui dont il s'est servi) nous sont aussi inconnus que la personne; seul A. de Montaiglon, dans son opuscule sur Henri de Gissey (p. 7), nous révèle que le 18 décembre 1718, Florimont écrivit à Clérambault une lettre dans laquelle il lui offrait tous les dessins de tombeaux qu'il avait faits pour lui. Guillet a raison : c'est bien en 1647 que quelques artistes se concertèrent pour fonder l'Académie. — Notons cependant que dans sa *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris* (t. I, p. 75) Germain Brice attribue à Sublet de Noyers la fondation de l'Académie.

1. L'histoire des origines de l'Académie a été étudiée particulièrement par M. Vitet dans l'ouvrage intitulé *L'Académie royale de peinture et de sculpture* et par M. Lemonnier dans son volume sur *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. En dehors des biographies de Guillet de Saint-Georges et de quelques fragments d'ouvrages imprimés, le seul travail d'ensemble méritant d'être cité est la *Relation de ce qui s'est passé en l'etablissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, rédigée en 1703 par Nicolas Guérin, secrétaire et historiographe de l'Académie, d'après les papiers de Henri Testelin qui fut secrétaire jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes (Cf. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1913, p. 137-143). Encore faut-il prendre garde que Henri Testelin est, comme Guillet de Saint-Georges, très suspect de partialité en faveur de Le Brun. Mais les faits relatés sont en substance exacts.

Le Brun (ou plutôt que Le Brun travailla à grouper autour de lui), et qui adhérèrent, dans les premiers jours du mois de janvier 1648, à la requête que Martin de Charmois avait rédigée en faveur des artistes contre la corporation [1]. C'étaient Le Brun, Sarrazin, Perrier, Bourdon, les deux Beaubrun, de La Hyre, Corneille, Juste d'Egmont, Van Opstal, Louis Testelin, Hans, du Guernier, « et divers autres, déclare un contemporain, dont les noms sont échappés ou qu'il n'est pas à propos de nommer pour les raisons qui se reconnaîtront dans la suite ». On admettra que les noms *échappés* ne doivent pas être nombreux et que les noms *omis* étaient ceux de ces personnages « pas assez académiques », comme disait La Vrillière [2], auxquels on rendit dès le mois de février la cotisation qu'ils avaient apportée [3].

En examinant de près cette liste, on voit que si elle comprend presque exclusivement des artistes de second ordre (Le Brun excepté), tous du moins sont férus d'antiquité, entichés de Raphaël et bien vus de la cour, de sorte que l'ensemble a quelque chose d'un peu aristocratique et fermé. Le Brun n'est guère âgé que de vingt-huit ans ; il rentre de Rome depuis quelques mois seulement, et, malgré sa réputation d'enfant prodige et conscient de sa valeur, il n'a pas encore eu le temps de produire de grands travaux. Mais il a su gagner et conserver l'amitié du chancelier Séguier ; il a des lettres, des manières, de l'entregent, et il acquiert immédiatement une réelle autorité parmi ses confrères, en même temps que Séguier est prêt à lui faciliter l'accès de la cour [4]. « Par sa

1. Martin de Charmois, sans être un très grand personnage, usa de ses relations en faveur de l'Académie qui lui donna le titre de *chef*. Il « était pour lors, dit l'auteur de la *Relation*, secrétaire de M. le Maréchal de Schomberg, et qui s'en était servi dans son ambassade à Rome où il avait été longtemps, et avait acquis, avec un grand amour pour les arts de peinture et de sculpture, une connaissance très particulière et même quelque pratique à quoi il se divertissait ».

2. *Relation..*, p. 14 du tirage à part de la *Revue universelle des arts*, 1857.

3. Cf. *Procès-verbaux de l'Académie..*, t. I, p. 15. On peut s'étonner de ne pas trouver ici le nom de Henri Testelin, le véritable auteur de la *Relation*. Comme il fait partie de la liste des premiers académiciens (cf. Vitet, *L'Académie royale..*, p. 329), sa participation aux réunions préparatoires n'est pas douteuse, quoique les procès-verbaux ne fassent mention de lui qu'en janvier 1649. Mais ayant rédigé lui-même la *Relation*, il n'a peut-être pas pensé à se citer, et Nicolas Guérin n'y pensa pas davantage.

4. Dans sa biographie de Le Brun (*Mémoires inédits..*, t. I, p. 6), Guillet dit qu'il « partit de Paris en 1642 et demeura près de quatre ans à Rome ». Et quelques lignes

capacité et par le moyen de ses protecteurs, il prit bientôt le timon de la peinture », comme dira un demi-siècle plus tard Roger de Piles qui le connaissait bien[1].

Sarrazin et Corneille ont épousé deux nièces de Vouet, le vieux maître dont la manière italienne s'est imposée à toute la jeune génération; sensiblement plus âgés que Le Brun, ils représentent l'apport de l'époque de Louis XIII à celle de Louis XIV; les relations de Sarrazin, comme celles de son collaborateur Van Opstal, avec Sublet de Noyers, qui fut sous Richelieu une sorte de surintendant des beaux-arts, ne font aucun doute, et ainsi, grâce à eux, l'Académie ajoutait au prestige de la jeunesse l'autorité de l'âge mûr.

Perrier, qui dessina si souvent d'après l'antique et travailla aussi sous la direction de Vouet, avait, semble-t-il, été le maître de Le Brun[2]. Il s'était formé à Rome et était, à Paris, recherché des amateurs. Donc avec lui s'accentuait encore ce caractère noble et savant de ces premières réunions d'où devait sortir l'Académie.

Quant à Bourdon, à Laurent de La Hyre et à Louis Testelin, ils étaient tous les trois peintres d'histoire. Bourdon avait fait le voyage d'Italie, Laurent de La Hyre celui de Fontainebleau

plus bas il écrit : « Après avoir passé plus de quatre ans à Rome et en Italie, il revint en France et fit quelque séjour à Lyon. » Cependant Le Brun qui, sans doute, arriva à Rome vers la fin de 1642, fut, dès le 7 mai 1646, parrain de son neveu à Paris. C'est au mois d'août de l'année 1647 que la corporation se livra à l'égard des artistes à des menaces intolérables, et par conséquent Le Brun n'était pas à Paris depuis plus de dix-huit mois quand on songea à fonder l'Académie. Séguier le protégeait depuis l'âge de treize ans, l'avait envoyé chez Vouet, que Le Brun, mécontent (à 13 ou 14 ans!) de la part qui lui fut réservée dans les travaux de l'hôtel Séguier, avait quitté pour aller étudier à Fontainebleau; il revint peindre à Paris jusqu'à son départ pour Rome où je doute, malgré ce que dit Guillet, qu'il se soit rendu en compagnie de Poussin; car lui-même aurait trouvé moyen de nous le faire savoir dans ses discours de conférences. Au reste, le 22 novembre 1642, Poussin, retournant à Rome, écrit de Lyon à Chantelou : « Je viens tout présentement de recevoir la lettre de M. Le Brun, laquelle est datée du 5[e] de ce mois je ne sais où » (*Correspondance de N. Poussin*, éd. Jouanny, p. 183).

1. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 506.

2. Guillet écrit (*Mémoires inédits*.., t. I, p. 134) : « Ce fut sous lui que M. Le Brun prit ses commencements de peinture. Le maître et le disciple se sont toujours réciproquement estimés, et ils se concertèrent pour jeter les fondements de l'Académie avec les habiles peintres et sculpteurs qui contribuèrent à cet établissement. » La biographie de François Perrier fut lue le 4 octobre 1692 à l'Académie, deux ans et demi seulement après la mort de Le Brun et devant quelques contemporains des deux artistes.

H. LAURENS, ÉDITEUR, 6, RUE DE TOURNON, PARIS (VI[e])
TÉLÉPHONE : Fleurus 07-89. — COMPTE POSTAL : Paris 1603. — REGISTRE DU COMMERCE N° 36424

DISTRIBUTIONS DES PRIX 1926

*L'astérisque * indique les Collections ou Titres inscrits sur les listes du Ministère de l'Instruction Publique.*

* Nouvelles publications en couleurs pour les enfants

* LES HISTOIRES DE RALPH

Texte de JEAN BONNEROT. Illustrations de ARMAND RAPENO

SON AMI RALPH



Le brave chien est l'ami inséparable de Jo. Il leur arrive de nombreuses et amusantes aventures.

Un vol. (22×24), 13 planches en couleurs, 40 dessins.

Broché (superbe couverture en couleurs) .. .. 8 fr.
Relié. .. .. 15 fr.

= RALPH = aux Bains :: de Mer ::



Ralph et Jo passent les vacances au bord de la mer ; Ralph, sur un plaisant radeau, vogue sur les eaux.

Un vol. (22,5×28), 13 planches en couleurs, 40 dessins.

Broché (superbe couverture en couleurs) .. .. 12 fr.
Relié. .. .. 20 fr.

Ces volumes, d'un prix accessible, comportent, avec une magnifique illustration en couleurs, un texte plaisant et instructif adapté à l'âge de l'enfant.

*BIBLIOTHÈQUE D'ART DU GRAND-PÈRE

Nouvelles collections rédigées par J. GAUVIN.

Première série. Vol. (22,5×28), 16 pages et 14 illustr.
Broché .. **2** fr. — Cartonné.. **2** fr. **50**

La Ronde des Quatre saisons, 1 vol.
La Fée blanche, 1 vol.
Sur les Grands flots bleus (*La Mer*), 1 vol.
Plaisirs d'autrefois, 1 vol.
La Forêt, 1 vol.
Ecoliers de jadis. 1 volume.

Deuxième série. Vol. (18×25), 16 pages et 14 illustr.
Broché .. **1** fr. **75**. — Cartonné .. **2** fr. **25**

La Meilleure des Fées (*La Mère*), 1 volume.
Celles d'autrefois (*Nos Aieules*), 1 volume.
Bon Ami le Chien, 1 volume.
Pas si bêtes... les bêtes. 1 volume.
Frères et sœurs. 1 volume.
Pas de sot métier. 1 volume.

Troisième série. Volumes (16×22,5), 16 pages et 14 illustrations.
Broché .. .. **1** fr. **50**. — Cartonné. .. .. **2** fr. »

En suivant les Troupeaux (*Scènes de la Vie rustique*), 1 vol.
Au Pas ! Au Trot ! 1 vol.
Utile et agréable, 1 vol.
Types d'autrefois, 1 volume.
Par monts et par vaux, 1 volume.
Gens et Métiers d'autrefois, 1 volume.

Voici de bons volumes destinés aux enfants. Le texte est clair, amusant et instructif. Une gravure reproduisant un tableau célèbre d'un grand artiste accompagne chaque page.

* L'arc-en-ciel des vilains défauts

Sept contes racontés et illustrés (*noir et couleurs*) par sept humoristes.

Chaque album in-4° sous couleur différente. Broché. **3** fr. — Cartonné. **5** fr.



Ferdinand le Gourmand, par J. P. Pinchon.
Bernard l'Avare, par P. Noury.
Mathieu l'Envieux, par L. Métivet.
Marie l'Endormie, par A. Hellé.
Antoinette la Coquette, par H. Avelot.
Germain le Hautain, par H. Morin.
Andrée l'Emportée, par A. Robida.

LA RÉUNION DE CES SEPT CONTES

forme :

L'ARC-EN-CIEL DES VILAINS DÉFAUTS

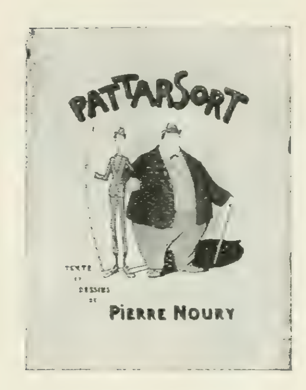
1 magnifique volume in-4° carré avec 145 gravures dont huit aquarelles, préface de J. Bonnerot, couverture de A. Rapeno.

Broché .. **20** fr. — Relié .. **25** fr.

* PLUME ET CRAYON

Volumes in-8° (18,5 × 24,5), illustrés par l'auteur, 4 planches hors texte en couleurs et nombreuses gravures en noir, couverture en couleurs.

Broché. .. .. 7 fr. 50 | Relié .. .. 12 fr.



Nouveauté :

PATTARSORT

Texte et dessins de P. NOURY.

Arthur veut... Arthur ne veut pas
Par H. AVELOT.

Les Bonnes Idées de Philibert
Par H. AVELOT.

Délurette et Lambine
Par Lucien MÉTIVET.

La Poule à Poils
Par A. VIMAR.

Le Trésor de Carcassonne, par A. ROBIDA.

*LES CHEFS-D'ŒUVRE A L'USAGE DE LA JEUNESSE

Volumes (28 × 22,5) illustrés en noir et en couleurs, couverture en couleurs.

Broché.. .. .. 15 fr.
Relié plaque spéciale .. .. 30 fr.

Le Roman du Renard
103 illustrations en noir et 8 en couleurs, de A. Vimar.



Les Mille et une Nuits
80 illustrations en noir et 8 en couleurs, de A. ROBAUDI.

Robinson Crusoé
de Daniel de FOË. 61 illustrations en noir et 9 en couleurs, de G. FRAIPONT.

Don Quichotte de la Manche
de CERVANTÈS. 70 illustrations en noir et 11 en couleurs, de Henry MORIN.

Les Fables de La Fontaine
Illustrations en noir et couleurs de Henry MORIN.

* Collection in-8 Jésus illustrée

Chaque volume (18×25) formant un tout complet, sous couverture illustrée. *Broché*, **10** fr. *Relié*, **15** fr.

Louis Barron

LA LOIRE
Un vol. 135 grav. de Chapon.

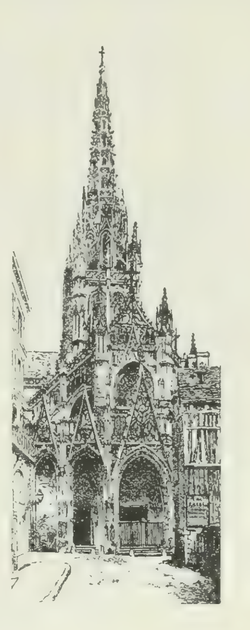
LA SEINE
Un vol. 168 grav. de Chapon.

LA GARONNE
Un vol. 151 grav. de Chapon.

LE RHONE
Un vol. 168 grav. de Chapon

(*Collection :* **Fleuves de France**)

L'auteur s'est attaché dans ces livres à suivre le cours des fleuves pour étudier tour à tour l'Art, l'Histoire, la Vie du Pays de France. Ouvrage couronné par l'Académie française.



Gustave Fraipont

L'AUVERGNE, 1 vol. 130 grav., 1 carte.
LE JURA, 1 vol. 130 grav., 1 carte.
LES VOSGES, 1 vol. 160 grav., 1 carte.

(*Collection :* **Montagnes de France**)

Trois des régions les plus pittoresques de la France sont évoquées.

Charles Blanc, *de l'Académie française.*

LA PEINTURE, 1 vol. 70 grav.
L'ARCHITECTURE, 1 vol. 187 grav.
LA SCULPTURE, 1 vol. 100 grav.
LES TROIS VERNET, 1 vol. 31 gr.

Tous les ouvrages de Ch. Blanc font autorité. Les quatre titres ci-dessus sont particulièrement destinés à la jeunesse.

L. Tarsot. et A. Moulins

SCÈNES ET VESTIGES DU TEMPS PASSÉ

De François Ier à la Révolution, 1 vol. (17×25) avec 72 gravures.
Toute l'histoire de l'ancienne France racontée par les hommes de l'ancienne France revit dans ce volume, illustré agréablement.

Lecoy de la Marche

HISTOIRE DE LA PEINTURE RELIGIEUSE

Un volume, 71 gravures.
Cette nouvelle édition d'un ouvrage remarquable est spécialement destinée à la jeunesse.

P. Rouaix

HISTOIRE DES BEAUX-ARTS

ANTIQUITÉ, ORIENT, 1 volume 211 gravures.
MOYEN AGE, RENAISSANCE. 1 volume 124 gravures.
ART MODERNE, ART CONTEMPORAIN. 1 vol. 156 grav.

Ouvrages de vulgarisation, splendidement illustrés, de tout premier ordre. Ils ont pour but de faire connaître et aimer « l'*Art* », sous ses différentes formes : **Architecture, Peinture. Sculpture.**

H. LAURENS, ÉDITEUR, 6, RUE DE TOURNON, PARIS (VIe)

Ouvrages de A.-D. SERTILLANGES, membre de l'Institut.

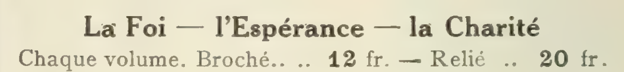
LES VERTUS THÉOLOGALES

Anthologies de Textes et de Gravures.

1 vol. (25×17,5), 312 illustrations.

Broché.. **36** fr. — Toile.. **50** fr. — 1/2 Basane.. **70** fr.

On vend séparément :



La Foi — l'Espérance — la Charité

Chaque volume. Broché.. .. **12** fr. — Relié .. **20** fr.

LA CATHÉDRALE

Sa Mission spirituelle — Son Esthétique
Son Décor — Sa Vie

1 vol. in-4°, 120 ill. Br. **25** fr. — Relié **33** fr. 1/2 Basane **50** fr.

Sainte Geneviève
1 volume.

Saint Louis
1 volume.

Chaque volume, 45 illustrations. Broché. **3** fr. Relié, **5** fr.

Ouvrages de Georges GOYAU, de l'Académie Française.

FIGURINES FRANCISCAINES

1 vol. in-8° (16×23), 21 planches,
couverture de Maurice Denis.

Broché.. .. .. **15** fr.
Relié. .. .. **23** fr.



SAINTE JEANNE D'ARC

Les Étapes d'une Gloire religieuse.

1 volume in-4° (24×19,5), 16 planches hors texte,
ornements de J. Girard.

Broché .. .. **25** fr.
Toile .. .. **35** fr.
Demi-basane.. .. .. **50** fr.

SAINTE LUCIE

1 vol., 35 illustrations.

Broché.. .. .. **3** fr.
Relié. .. .. **5** fr.

SAINT PIERRE

1 vol., 35 illustrations.

Broché.. .. .. **3** fr.
Relié. .. .. **5** fr.

H. LAURENS, EDITEUR, 6, RUE DE TOURNON, PARIS (VIe)

Un Musée de la Peinture Religieuse chez soi

LES CHEFS-D'ŒUVRE DES MAITRES DE L'ART CHRÉTIEN

reproduits en couleurs.

Nous extrayons de notre Catalogue général des reproductions en couleurs

SOIXANTE CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART CHRÉTIEN

que nous groupons sous trois rubriques :

JÉSUS-CHRIST

UN ALBUM

David. — NATIVITÉ.
Van der Goes. — ADORATION DES BERGERS.
Durer. — ADORATION DES MAGES.
Fabriano. — ADORATION DES MAGES.
Rubens. — LA FUITE EN EGYPTE.
Murillo. — JÉSUS SECOURANT LES PÈLERINS.
Rembrandt. — LA FAMILLE DU CHARPENTIER.
Giordano. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.
Patinier. — BAPTÊME DU CHRIST.
Bouts. — REPAS CHEZ SIMON.
Le Greco. JÉSUS CHASSANT LES VENDEURS DU TEMPLE.
Lucas de Leyde. — GUÉRISON DE L'AVEUGLE.
Macip. — LA CÈNE.
Multscher. — JÉSUS DEVANT PILATE.
Titien. — COURONNEMENT D'ÉPINES.
Murillo. — ECCE HOMO.
Lesueur. — PORTEMENT DE CROIX.
Van der Weyden. — CRUCIFIEMENT.
Raphael. — MISE AU TOMBEAU.
Bellini. — RÉSURRECTION.

LA VIERGE

UN ALBUM

Murillo. — NAISSANCE DE LA VIERGE.
Murillo. — LA VIERGE ENFANT.
Le Titien. — MARIE MONTANT AU TEMPLE.
Léonard de Vinci. — L'ANNONCIATION.
Credi. — L'ANNONCIATION.
Ghirlandajo. — VISITATION.
Raphael. — MARIAGE DE LA VIERGE.
Le Corrège — NUIT DE NOEL.
Cranach. — FAMILLE DU CHRIST.
Lippi. — LA MADONE AVEC L'ENFANT JÉSUS.
Fra Angelico. — LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES.
Botticelli. — LA VIERGE DU "MAGNIFICAT".
Bellini. — LA MADONE et L'ENFANT.
Le Perugin. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN.
Raphael. — LA VIERGE A LA CHAISE.
Raphael. — LA VIERGE DU GRAND-DUC.
Carlo Dolci. — LA MADONE ET L'ENFANT.
Murillo. — L'ASSOMPTION
Vélasquez. — COURONNEMENT DE LA VIERGE.
Sassoferrato. — LA VIERGE MARIE.

LES SAINTS (UN ALBUM)

Masaccio. — SAINTE ANNE. LA VIERGE ET JÉSUS.
Murillo. — SAINT JEAN-BAPTISTE ENFANT.
Scorel — SAINTE MADELEINE.
Cima da Conegliano. — SAINT PIERRE, SAINT JEAN ET SAINT PAUL.
Le Maitre de Flémalle. — SAINTE VÉRONIQUE.
Le Sodoma. — SAINT SÉBASTIEN.
Murillo, — MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.
Raphael. — SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE.
Luini. — MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE.
Grunewald. — SAINT ERASME ET SAINT MAURICE.
Francia. — SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON
Cranach. — SAINTE DOROTHÉE, SAINTE AGNÈS ET SAINTE CUNÉGONDE.
Puvis de Chavannes. — SAINTE GENEVIÈVE.
Fouquet. — ÉTIENNE CHEVALIER ET SAINT ÉTIENNE
Le Pérugin. — LA VIERGE ET SAINT BERNARD.
Holbein. — SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE.
Luc Olivier-Merson. — SAINT FRANÇOIS D'ASSISE ET LE LOUP DE GUBBIO.
Vélasquez. — SAINT ANTOINE. SAINT PAUL. ERMITES
Tiepolo. — SAINTE CATHERINE DE SIENNE.
Durer. — LA TRINITÉ ADORÉE PAR TOUS LES SAINTS.

Chacun de ces albums sous élégant carton comprenant 20 planches en couleurs. **60** fr.

Chaque planche (18×24) **3** *fr.* — *Montée sur bristol.* **3** *fr.* **50.**

H. LAURENS, ÉDITEUR, 6, RUE DE TOURNON, PARIS (VIe)

* LES PROVINCES FRANÇAISES

ANTHOLOGIES ILLUSTRÉES

Volumes grand in-8° (17,5 × 25) très illustrés
Broché **18** fr. — Relié **26** fr.

Nouveauté :

LA BRETAGNE
Par Anatole LE BRAZ.



LE DAUPHINÉ
Par Paul BERRET.

LA TOURAINE
Par Henri GUERLIN.

LA BOURGOGNE
Par J. CALMETTE et H. DROUOT.

LA FRANCHE-COMTÉ
Par Georges GAZIER.

LA NORMANDIE
Par Henri PRENTOUT.

L'AUVERGNE
Par Louis BREHIER.

LE BOURBONNAIS ET LE BERRY
Par A. BERNARD.

LE LIMOUSIN ET LA MARCHE
Par J. NOUAILLAC
(*Sous presse.*)

Nouveautés :

*** L'Art décoratif Moderne**
et les Industries d'Art contemporaines
par Charles-Henri BESNARD

Ce que permettent les moyens nouveaux
Exigent les besoins actuels
Demandent Progrès et Tradition

1 vol. in-8 (16×21), 43 illust. **10** fr.

* CATALOGUE GÉNÉRAL DU
Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro
par C. ENLART et J. ROUSSEL
France : Monuments antérieurs à l'époque romane. Style roman.

1 vol. in-8 (14,5×23), 32 planches hors-texte. **7 50**

* MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

Volumes (25×17), tres illustrés. — Broché.. .. **40** fr. — Relié.. .. **50** fr.



LA SCULPTURE ANTIQUE. *Des origines à Phidias,* par Ch. Picard.

PEINTURE. *Des origines au XVIe siècle,* par L. Hourticq (2e édition).

PEINTURE. *XVIIe et XVIIIe siècles,* par L. Gillet.

GRAVURE, par L. Rosenthal.

ARTS DU TISSU, par G. Migeon.

ARTS DE LA TERRE, par René Jean.

ARCHITECTURE (*Orient*), par Fr. Benoit.

ARCHITECTURE (*Antiquité*), par Fr. Benoit.

Sous presse :

LA SCULPTURE ANTIQUE, *de Phidias à la fin de l'empire romain.*

* LES PATRIES DE L'ART

Volumes (16×21) très illustrés. Broché.. .. .. 18 fr. Relié. .. .. 24 fr.



Nouveauté :

L'ART FRANÇAIS, (*XVIIe SIÈCLE*)
Par R. SCHNEIDER.

Déjà parus :

L'ART BYZANTIN
Par Louis Bréhier, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.

L'ART FRANÇAIS
(*Moyen âge, Renaissance*)
Par R. Schneider, professeur à la Sorbonne.

Nouvelle collection dont le but est de caractériser la personnalité d'un " Art National " aux époques les plus fécondes de sa vie.

* ART ET RELIGION

L'ART BOUDDHIQUE

Par Henri FOCILLON.

Un volume in-8° (16,5 × 21.5),
.. 24 planches hors texte ..

Broché .. .. 15 fr. — Relié .. .. 19 fr.



* LES GRANDES INSTITUTIONS DE FRANCE

Volumes (26×17) très illustrés — Broché. 8 fr. — Relié. 13 fr.

Deuxième édition :

Musée du Louvre. — **Sculptures du Moyen âge, Renaissance et Temps modernes,** par A. Michel, de l'Institut. 61 gravures.

Musée du Louvre. — **Objets d'art du Moyen âge, Renaissance, Temps modernes,** par G. Migeon. 59 grav.

Le Parlement Français, par Ch.-M. Couyba.

L'Université de Paris, par Louis Liard (2 vol.).

L'Institut de France, par G. Boissier, etc. (2 vol.).

La Monnaie, par F. Mazerolle.

La Bibliothèque Nationale, par H. Marcel, etc. (2 vol.).

La Manufacture de Sèvres, par G. Lechevallier-Chevignard (2 vol.).

* ATLAS MONUMENTAL DE LA FRANCE

LA NORMANDIE

Cinq cartes avec légendes archéologiques dressées et rédigées par Jules Roussel.

Les cinq cartes (24 × 33) sous couverture. .. .. 6 francs.

On vend séparément : La Seine-Inférieure, l'Orne, le Calvados, la Manche, l'Eure.

Chaque carte sous couverture spéciale.. .. .. 1 fr. 50

*LE COUVENT DE LA REINE A VERSAILLES

(Lycée Hoche). par A. HACHETTE, Censeur du Lycée Hoche.
44 gravures dont 5 plans, 1 volume 15,5×24,5). Broché, 9 francs.

qu'on peut considérer comme l'abrégé du premier, et Louis Testelin était fils d'un peintre de Louis XIII « qui, très satisfait de ses ouvrages, l'avait fait coucher sur l'état et lui avait donné un logement dans la galerie du Louvre »[1]. Voilà donc trois artistes n'ayant guère d'attaches ni de traditions populaires.

Les deux Beaubrun, il est vrai, n'étaient que portraitistes, et l'on sait combien le genre du portrait paraissait alors indigne d'un grand génie; mais le père de Charles Beaubrun connaissait Rome, et les deux cousins peignaient surtout les personnages de la cour où ils étaient en faveur : au reste Charles, qui était juré, n'entra à l'Académie qu'en 1651, soit que l'auteur de la *Relation* ait été mal servi par ses souvenirs, soit qu'au dernier moment l'artiste ait craint les représailles de la Maîtrise. Van Egmont peignit pour l'Académie, dès 1649, un portrait de Gaston d'Orléans; mais Descamps, qui seul nous a transmis sur lui quelques renseignements, nous apprend que ses talents ne se bornaient pas à ce genre médiocre[2] : « Van Egmont, dit-il, fut un de ceux qui travailla le plus aux entreprises de M. Vouet. Il peignait l'histoire en grand et en petit. Il fut considéré en son temps et surtout à la cour[3]. » Encore un académicien pouvant faire figure dans le monde et qui sans doute ne se souciait pas d'être confondu avec un suppôt de la jurande!

Enfin Du Guernier et Hans n'étaient pas non plus, malgré

1. *Mémoires inédits..*, t. I, p. 216. Il faut noter que Louis Testelin avait, dès le 1er août 1648, montré à ses confrères « le tableau qu'il s'était obligé de faire pour la décoration du lieu de l'Académie, ainsi que plusieurs s'y étaient obligés avec lui » (*Procès-verbaux..*, t. I, p. 20). Guillet dit : « Le sujet du tableau a été gravé par M. Audran, conseiller de l'Académie. La maladie qui emporta M. Testelin l'empêcha de faire un présent de cet ouvrage à la Compagnie. » Mais Henri, son frère, a publié la gravure d'Audran en tête de la première édition de son ouvrage intitulé *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture,* et si Mariette avait connu la biographie de Guillet, il n'aurait pas, dans son *Abecedario,* attribué à Henri, malgré la signature de Louis, ce qui appartient à Louis. Dans mon ouvrage sur *Les Collections de l'Académie royale,* j'ai omis moi-même de parler du morceau de réception de Louis Testelin, qui d'ailleurs ne figure sur aucun inventaire : je répare.

2. Mariette dans son *Abecedario* dit : « Personne n'était plus capable que lui de bien peindre une tête. J'en ai vu qui sont dignes de Van Dyck, tant elles sont peintes avec fraîcheur. » Je n'en connais aucune.

3. Descamps, *La Vie des peintres flamands,* t. II, p. 71. Jal, qui a la prétention de corriger les erreurs de Descamps, me paraît s'être trompé sur les dates de la naissance et de la mort de cet artiste.

leur peu de lustre actuel, des personnages sans quelque importance. Bourdon en épousant la sœur du premier n'avait pas dû s'exposer au reproche de mésalliance. Louis du Guernier, en effet, dont le père était originaire de Rouen et qui était vraisemblablement né à Paris en 1614, avait pour mère Marie Dophin, fille d'un peintre de Turin, ville où le goût des arts était en honneur. Il s'attacha à la miniature. « Il y avait alors, raconte Dubois de Saint-Gelais, son biographe[1], d'habiles peintres dans ce talent; mais la correction de dessin de M. du Guernier et la ressemblance de ses têtes le mirent au-dessus d'eux. Il ne se servait pas de blanc : il pointillait tout son ouvrage comme faisait le vieux Saillant, augustin, qui avait de la réputation[2], au lieu que M. Hans qui était aussi fort en vogue, couchait du blanc sur son vélin ainsi que le pratiquaient en Angleterre deux peintres estimés appelés Olivier et Cooper[3]. M. du Guernier peignait aussi en émail. Comme il était philosophe, ses recherches physiques le conduisirent à de grandes découvertes dans la manière d'employer les émaux, et il y a apparence qu'il les eût poussées encore plus loin et peut-être au dernier degré, si la délicatesse de son tempérament et son travail trop continuel n'avaient pas abrégé sa vie. Il a fait plusieurs portraits de Louis XIV et des personnes de la première qualité et avait peint, dans des Heures que le duc de Guise emporta à Rome, les plus belles dames de la cour représentant des saintes. Il se maria en 1649 à une fille de sa religion dont il ne laissa qu'un fils qui a été élève de M. Chatillon[4]. Il eut deux frères, Alexis et Pierre (le premier

1. Cette biographie, conservée parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous le n° 55, a été lue à l'Académie par Dubois de Saint-Gelais le 9 novembre 1726. Elle reproduit textuellement les passages principaux de celle que Florent le Comte a donnée (*Cabinet des singularités*.., t. I, p. 100-101). Mariette, dans son *Abecedario*, en copie à son tour certaines phrases et, comme son modèle, il donne la sœur de Louis du Guernier pour femme à Bourdon, quoique Guillet dans sa biographie de Bourdon (*Mémoires inédits*.., t. I, p. 91), affirme à tort (Cf. Jal, *Dictionnaire critique*, article *Bourdon*) que Louis du Guernier a été le beau-père de Bourdon. J'ajoute que Florent le Comte a été mis souvent à contribution par Dubois de Saint-Gelais.

2. Je n'ai aucun renseignement sur cet artiste qui appartenait à l'ordre des Augustins.

3. Il s'agit des miniaturistes Oliver et Cooper : il y eut d'ailleurs deux Oliver et deux Cooper de grand mérite.

4. Cet artiste n'appartint point à l'Académie et mourut au Louvre, où il était logé, à l'âge de quatre-vingt-quinze ans, en 1734. Dans son acte de décès, il est qualifié de « peintre du roi pour l'émail et dessinateur de l'Académie royale des Sciences ».

faisait du paysage) qui s'attachèrent comme lui à la miniature, et une sœur qui dessinait fort bien et qui épousa en secondes noces M. Bourdon. M. du Guernier était ennemi du vice, avait beaucoup d'esprit, parlait bien, aimait la musique et touchait du théorbe en perfection. Il était le premier de la seconde classe, avait été élu professeur en 1655, et mourut dans l'exercice de cette charge, âgé de quarante-cinq ans. »

J'ai donné tout au long cette biographie de Louis du Guernier afin de bien établir quelles qualités intellectuelles et quelles relations mondaines le rapprochaient des peintres d'histoire et l'éloignaient de la Maîtrise ainsi que de la plupart de ses confrères qui gagnaient leur vie à faire en miniature le portrait de simples bourgeois.

Nous n'avons malheureusement pas beaucoup de renseignements sur Hans qui s'appelait en réalité, tout Parisien qu'il était, Hans van der Brughen. Mais un petit ouvrage anonyme, publié en 1679, et dont l'auteur est certainement Félibien, nous apprend qu'il « était fort en vogue à la cour [1] ». Voilà du moins qui le rapproche de Louis du Guernier par la situation sociale, comme Dubois de Saint-Gelais l'en avait rapproché par le talent. Et ainsi nous pouvons conclure que le premier groupe des fondateurs de l'Académie, sans compter d'artistes hors ligne ou encore réputés pour tels, appartenait à une sorte d'aristocratie un peu dédaigneuse des petits talents, fière de travailler à la cour et comptant, pour échapper à la Maîtrise, sur le respect dû au grand art et sur l'autorité royale. On s'était peut-être laissé envahir les premiers jours par des gens de peu; on les renvoya sans façon avec leur argent dès la constitution définitive de l'Académie [2].

Mais à ces ouvriers de la première heure (si on peut se servir de ce terme d'ouvriers en parlant des ennemis de la Maîtrise) vinrent bientôt se joindre Errard, Van Mol, Guillain, Le Sueur et quelques autres que l'auteur de la *Relation* ne nomme point

Mariette raconte que « s'étant introduit chez M. Le Brun, il devint sans le penser graveur ». Ceci tend à démontrer que Le Brun ouvrait peu volontiers les portes de l'Académie aux dessinateurs, mais les employait quand il en avait besoin.

1. *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus,* p. 60.

2. *Procès-verbaux..,* t. I, p. 15.

expressément. C'est M. de Charmois, semble-t-il, qui les avait ralliés à son projet de fonder une Académie[1], quelques jours sans doute avant de présenter sa requête au roi.

On comprend sans peine l'intérêt qu'offraient pour la future Compagnie ces nouvelles adhésions. Si celle de Van Mol, dont on sait bien peu de chose et dont on ne connaît aucune œuvre[2], peut être considérée comme insignifiante, quelle joie dut ressentir Le Brun à recueillir les trois autres! Je crois bien qu'aucun des artistes qui avaient pris part aux premières réunions ne jouissait d'une renommée égale à celle de Guillain, de Le Sueur ou d'Errard.

Guillain, alors âgé d'environ soixante-sept ans, avait produit une œuvre considérable et dont les quelques fragments conservés au musée du Louvre nous révèlent les qualités robustes; son biographe Guillet nous dit que « dans sa jeunesse il fit un voyage à Rome qui contribua beaucoup à le former[3] ». Il était certainement un des premiers sculpteurs français qui eussent visité l'Italie et celui peut-être qui y avait le moins perdu de son originalité. Aussi les commandes avaient-elles afflué, et c'est précisément en 1647 qu'il avait été chargé de la décoration du Pont-au-Change, son chef-d'œuvre, parvenue en partie jusqu'à nous. Simon Guillain, tout

1. « M. de Charmois, dit l'auteur de la *Relation* (p. 14), encouragé par la bonne disposition où il voyait ces messieurs (Le Brun et ses amis) à travailler pour faire réussir cette entreprise (la fondation de l'Académie), continua ses soins et y engageait autant de personnes de la profession et de mérite qu'il connaissait, lesquels s'y adjoignirent, entre lesquels furent MM. Errard, Van Mol, Guillain et Le Sueur. »

2. Dans un manuscrit de Caylus, conservé au Cabinet des Estampes sous la cote Y a 14 j, on lit : « Pierre Van Mol était d'Anvers. Les mémoires de l'Académie n'en parlent point. Tout ce qu'on peut découvrir, c'est qu'il a fait des portraits et qu'il a peint l'histoire. Le Comte, dans son *Cabinet de peinture,* cite dans les peintres flamands un Van Mol qui doit avoir été recherché pour sa manière de peindre des cuisines et autres sujets de cette espèce; mais on sait avec certitude que ce n'est pas le même que l'académicien. » Jal, dans son *Dictionnaire critique,* prouve que Van Mol était établi à Paris dès 1631, avait en 1642 le titre de peintre de la reine et mourut le 8 avril 1650. Une intéressante note de Nicolas Wleughels sur son père Philippe nous apprend que ce dernier, en arrivant à Paris, se rendit tout droit chez Van Mol en compagnie d'un jeune homme nommé Wolfart dont le père avait été à Anvers le maître de cet artiste (*Mémoires inédits..*, t. I, p. 355). Félibien (*Noms des peintres,* p. 61) et Marolles (*Livre des peintres..*, édition Duplessis, p. 21) ne font guère que le citer, de même que Lépicié dans la notice lue le 3 juin 1741 à l'Académie et conservée sous le n° 52 parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

3. *Mémoires inédits..*, t. I, p. 184.

probe et relativement sincère que fût son talent, n'était pas pour démocratiser la Compagnie naissante.

Le Sueur, si modeste et discret qu'on le suppose, achevait alors, aux applaudissements de tous les amateurs, ses peintures du cloître des Chartreux. Sans doute, il n'avait pas fait le voyage d'Italie, et peut-être en fut-il de son temps un peu moins estimé. Perrault du moins le donne à entendre et s'en étonne, « ses tableaux ayant tout le bon goût et toute la noblesse que l'on peut prendre en Italie[1] ». Mais, aujourd'hui que la légende de la pauvreté, de la solitude et de la tristesse de Le Sueur a définitivement cessé d'avoir cours, nous pouvons affirmer que l'artiste occupait alors une situation des plus importantes, et d'autre part, qu''il ne portait pas ombrage à Le Brun, précisément parce qu'il lui manquait d'avoir copié à Rome Raphaël et l'antique, et parce que la douceur de son caractère ne faisait pas craindre en lui un rival véritable.

Enfin Errard était avec Simon Vouet le peintre le plus en vue à cette époque. Son père, qui lui aussi pratiquait la peinture, l'avait emmené à Rome à l'âge de dix-huit ans, vers 1625 ; là il s'était lié avec Roland Fréart de Chambray qui lui avait ensuite ménagé la faveur de Sublet de Noyers ; grâce à la générosité du ministre, il était retourné une seconde fois à Rome, puis, de retour en France, son protecteur l'avait retenu « longtemps près de lui dans l'agréable maison de Dangu » et employé à de grands travaux. Errard n'avait d'ailleurs pas été englobé dans la disgrâce du ministre, et avait su gagner les faveurs de M. de Ratabon « qui était alors auprès de M. le Cardinal (Mazarin) en la même qualité de premier commis dans la surintendance des bâtiments qu'il avait déjà eue sous M. de Noyers ». Errard, habile à se créer des amitiés, arrivé à l'âge où le talent s'impose, bien pourvu de commandes, n'était pas pour la naissante Académie une recrue à dédaigner. Et Le Brun pouvait espérer que cet ancien favori de l'ancien ministre ne chercherait pas ou n'arriverait pas à le supplanter dans la faveur de la jeune cour, malgré l'appui du premier commis Ratabon : car qu'était Ratabon près de Séguier ? Si

1. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle,* p. 223.

les calculs de Le Brun faillirent plus tard être déjoués, il n'en reste pas moins que, dans une assemblée comme celle que l'on voulait créer, la présence d'Errard, aussi bien que celle de Guillain et de Le Sueur, apportait cet éclat, cette garantie de science, cette noblesse, d'où l'on attendait la libération de l'art et l'écrasement de la jurande [1].

1. La biographie d'Errard dont j'ai cité ici quelques passages a été lue à l'Académie par Guillet de Saint-Georges le 4 novembre 1690 et publiée dans les *Mémoires inédits..*, t. I, p. 73-86. Malgré la perte totale des peintures d'Errard, nous pouvons encore juger de son talent dans l'ouvrage même de Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. Guillet dit formellement que « les planches ont été gravées d'après les dessins de M. Errard et sous sa conduite ». De fait, le titre du livre, orné du portrait de Sublet de Noyers, est signé de Tournier, graveur très peu connu, quoique habile, que cite seul l'abbé de Marolles, qu'Errard avait employé dans la publication de son *Recueil des plus beaux vases antiques*, et dont on ne trouve guère d'autres travaux. Fréart de Chambray, il est vrai, écrit dans son épître liminaire à ses frères : « Si mes dessins vous semblent dignes d'avoir place parmi vos autres curiosités, ayez-en l'obligation tout entière à notre commun ami M. Errard qui s'est donné un très grand soin de les faire exécuter, et, non seulement m'a persuadé aussi bien que vous de les mettre au jour, mais de plus y a contribué de son travail et de ses études. » Il me semble que les dessins de Fréart de Chambray sont seulement ceux qui concernent l'architecture et les proportions, et qu'un artiste de métier seul — donc Errard — était capable de composer les élégants et somptueux culs-de-lampe de même que le titre et quelques-unes des planches où se voient des personnages dont le profil tout au moins est une imitation de Poussin. Poussin d'ailleurs traitera cavalièrement ce « certain Errard » dans la lettre publiée par Bosse à la fin du *Traité des pratiques géométrales et perspectives*. Mais, quoique Mariette ait pu juger cet artiste « extrêmement lourd et pesant », il est certain que plusieurs dessins du *Parallèle* sont d'une réelle beauté et nous donnent une haute idée de l'artiste : les motifs décoratifs où des figures de femmes et d'enfants se mêlent aux rinceaux y portent la marque de l'époque de Louis XIII avec beaucoup de pureté, de richesse et d'ampleur. Le Brun apportera plus de légèreté, de finesse, mais le style d'Errard peut rivaliser avec le sien.

Je dois à un aimable et savant bibliophile de Montauban, M. Ch. Garrisson, un autre renseignement précieux sur Errard : en 1647, il illustra avec le concours des graveurs Rousselet, Daret et Audran le *Breviarium romanum* sorti des presses de l'Imprimerie royale. Les planches représentant des sujets religieux ont la même lourdeur et aussi les mêmes qualités de composition et de noblesse que celles du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*; les personnages s'y apparentent également à ceux de Poussin, mais avec gaucherie. Les vignettes et les culs-de-lampe sont ils l'œuvre d'Errard ? C'est probable, quoiqu'ils ne soient pas signés. Certains d'entre eux se retrouvent dans d'autres ouvrages sortis de l'Imprimerie royale, comme l'*Introduction à la vie dévote* éditée en 1651. Errard aurait-il été le dessinateur de cet établissement ? Si les vignettes représentant des paysages sont de lui, nous ne pouvons guère partager l'opinion sévère de Poussin qui s'explique cependant par la facilité avec laquelle l'artiste s'est contenté, sans doute, de ses premières inventions. Au mois de juillet 1913, M. Lemonnier a fait à l'Académie des Beaux-Arts une communication sur la part revenant à Errard dans un recueil de dessins attribués à Poussin qui appartient à la Bibliothèque de l'Institut. Presque en même temps M. Hautecœur faisait à la Société de l'histoire de l'art français une communication

Parmi « les personnes de la profession et de mérite » dont parle l'auteur de la *Relation* et qui s'adjoignirent à ces artistes de marque, y en avait-il du moins quelques-unes qui appartinssent à ce milieu un peu populaire et alors si vivant des peintres de portraits, d'animaux, de fleurs, de paysages[1]? Très peu. Nous possédons en effet la liste complète des académiciens au 1er février 1648, et, en plus de ceux que nous avons cités, nous ne rencontrons que Ferdinand le père, Louis de Boullogne le père, Henri Mauperché, Gérard Gosvin, Thomas Pinagier, Samuel Bernard, Gilbert de Sève, Philippe de Champaigne et Mathieu de Platemontagne. Sur ces neuf artistes, trois étaient peintres d'histoire, et, si nous nous étonnons de voir Philippe de Champaigne relégué parmi les personnages de médiocre importance, disons-nous bien que les contemporains l'ont estimé, sans plus. En 1699, Roger de Piles déclarait que « son génie était froid et que son goût tenait beaucoup de son pays[2] ». D'autre part, Le Brun ne l'employa jamais aux Gobelins ni dans les maisons royales, comme le prouve l'examen des *Comptes des Bâtiments*, et peut-être y avait-il peu de sympathie entre les deux artistes si opposés de tempérament et de genre de vie[3]. Mais Philippe de Champaigne, peintre de la reine-mère, portraitiste de Richelieu, ne s'apparentait guère aux Du Chesne et même aux Feuquières avec lesquels il s'était autrefois rencontré. M. de la Vrillière devait le trouver suffisamment académique. De même, Louis de Boulogne, envoyé à Rome dès son jeune âge par les échevins de Paris et protégé par eux, se distinguait du commun des peintres[4]. Et quant à Gilbert de Sève, qui devint recteur de l'Académie et travailla pour toutes les maisons royales, nous ne pouvons douter qu'il

concernant aussi quelque peu Errard à propos d'un manuscrit de l'Ermitage et de Poussin illustrateur de Vinci.

1. Il suffit de parcourir le *Livre des peintres et graveurs* de l'abbé de Marolles, les *Comptes des Bâtiments du Roi* ou *Les noms des peintres les plus célèbres* pour se faire une idée du nombre de ces artistes plus ou moins habiles qui travaillaient à Paris entre 1650 et 1670.

2. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 507.

3. Voir au chapitre V, *L'Esthétique janséniste de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne*, l'opposition que les deux Champaigne firent à Le Brun dans les conférences de l'Académie.

4. Cf. *Mémoires inédits*.., t. I, p. 195 et suivantes.

s'estimât fort au-dessus de ses confrères incapables de traiter l'histoire ou la fable[1].

Restent les peintres des genres les moins réputés. Louis-Elle Ferdinand, le seul portraitiste que nous trouvions, « grava d'après Testelin, nous dit Mariette dans l'*Abecedario*. Il fit encore quelques planches d'après le Primatice et d'après d'autres maîtres ». Et ainsi à côté du portrait, où déjà son père s'était distingué, Louis Ferdinand pratiquait les grands genres par l'intermédiaire de la gravure[2].

Gérard Gosvin, parfaitement inconnu aujourd'hui, peignait les fleurs, et voici ce que nous dit de lui Dubois de Saint-Gelais : « Gérard Gosvin, que M. de Piles nomme Gosselin, était de Liége. Il n'a passé que pour peindre des fleurs. Cependant la part qu'il eut à l'établissement de l'Académie, étant le huitième de la seconde classe et ayant été élu professeur en 1659, ne permet pas de douter qu'il avait des parties qui l'avaient fait juger capable de remplir cette charge; mais comme il ne l'exerça que quinze mois (parce qu'il en fut démis par la mutation qui était alors d'usage, le 3 juillet 1660), il y a apparence qu'il s'en retourna dans sa patrie sans avoir beaucoup laissé de ses ouvrages en France puisqu'il en est fait peu mention[3]. » Et, si nous en croyons Dubois de Saint-Gelais, voilà encore un artiste qui, tout en pratiquant un genre assez peu relevé, connaissait de plus nobles parties et les enseignait au besoin.

Des quatre peintres de paysages, un au moins est inconnu : « Tout ce qu'on sait de Pinagier, dit le même Du-

1. Dubois de Saint-Gelais a laissé sur Gilbert de Sève une courte notice conservée parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous le n° 51.

2. Dubois de Saint-Gelais a laissé sur cet artiste une notice conservée parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous le n° 55 et ainsi conçue : « Louis-Elle Ferdinand, né à Paris en 1612, était fils de Ferdinand-Elle, habile peintre de portraits à Malines. Il suivit le goût de son père et l'égala. Il était le troisième de la seconde classe et fut élu professeur en 1659. Cependant, comme il était protestant, il fut exclu de l'Académie par ordre du roi en 1681. Mais ayant fait abjuration en 1686, il rentra dans cette compagnie qui le reçut avec une grande joie et lui rendit ses places. Il mourut à Paris en 1689, âgé de soixante-sept ans. Il laissa un fils qui a peint dans le même genre et a été de l'Académie. »

3. Ms. 55 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. J'ignore dans quel ouvrage de Roger de Piles il est fait mention de Gosvin sous le nom de Gosselin, et je ne serais pas étonné que ce fût une méprise de Dubois de Saint-Gelais.

bois de Saint-Gelais[1], c'est qu'il était de Paris et faisait bien le paysage. Il mourut le 6 de janvier de l'année 1653. Il était le neuvième de la seconde classe. » Sur Platemontagne, nous ne sommes guère mieux informés. Il était d'Anvers et s'appelait Mathieu van Platenberg. « Il vint, dit encore Dubois de Saint-Gelais, à Paris à dix-sept ans, et dessinait pour les brodeurs. Mais, la broderie étant tombée..., il prit le parti de se mettre à peindre. Il s'attacha au paysage et a fait des marines qui sont estimées, où il a excellé[2]. » Son petit-neveu Nicolas Wleughels nous apprend d'ailleurs que déjà à Anvers « il peignait des mers », ayant été l'élève de Van Ertuelt[3]. Cependant nous sommes bien en présence d'un artiste qui ne jure ni par l'Italie, ni par l'antique, ne méprise pas les artisans, et ne se consacre même à la peinture que faute de pouvoir dessiner pour les brodeurs. Quant à Henri de Mauperché, il semble d'une classe un peu supérieure : « Henri de Mauperché, lisons-nous toujours dans Dubois de Saint-Gelais, était de Paris. Il faisait bien le paysage et a beaucoup peint à Fontainebleau, particulièrement dans l'appartement de la reine-mère. Il était le cinquième de la seconde classe et fut professeur en 1655. Il avait quatre-vingt-quatre ans lorsqu'il mourut à Paris en 1686[4]. » D'autre part, nous savons, par Guillet de Saint-Georges, que « M. Montagne (le peintre d'histoire) fit le voyage d'Italie avec M. Mauperché, peintre paysagiste[5] ». En voilà assez pour nous renseigner sinon sur le talent, au moins sur les tendances de cet artiste : quoique paysagiste, il pouvait entrer à l'Académie.

Enfin Samuel Bernard pratiquait un genre un peu différent, mais non moins éloigné du grand art, ce qui d'ailleurs ne l'empêchait pas d'être quelqu'un. Voici ce que rapporte Dubois de Saint-Gelais[6] : « Samuel Bernard, fils d'un peintre, était né à Paris en 1614. Il s'attacha avec succès à peindre en petit.

1. Ms. 52 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Dans le manuscrit de Caylus conservé au cabinet des Estampes, on retrouve mot pour mot la même notice.
2. Ms. 55 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.
3. *Mémoires inédits*.., t. I, p. 359.
4. Ms. 55 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.
5. *Mémoires inédits*.., t. I, p. 196.
6. Ms. 55 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

Les tableaux qu'on voit dans le cabinet de Versailles représentant des sièges et des batailles de Louis XIV sont de lui, et il a peint plusieurs fois le roi et toute la famille royale. Il était lié d'amitié avec M. Le Brun et il eut beaucoup de part à l'établissement de l'Académie. Il était le dixième de la seconde classe et fut élu professeur en 1659, en ayant fait les fonctions jusqu'en 1674 que ses indispositions ne lui permirent pas de les continuer davantage. Comme il était de la religion protestante, il y eut en 1681 un ordre du roi de l'exclure de l'Académie; mais ayant fait quelque temps après abjuration, la Compagnie, qui était remplie d'estime pour sa personne, le rétablit avec beaucoup de plaisir dans le rang d'ancien professeur. Il mourut à Paris en 1687, âgé de 73 ans. Son fils ne suivit pas la même route. Il en prit une plus lucrative et plus facile, et ses richesses lui procurèrent la correspondance de toute l'Europe dans les affaires de change. Il est mort secrétaire du roi, a laissé deux fils dont l'un est président au Parlement et l'autre maître des requêtes et surintendant des finances de la reine[1]. » D'autre part, Mariette nous apprend que s'il « n'avait pas lui-même un grand génie », du moins « il a merveilleusement bien peint en miniature surtout lorsqu'il a copié de bons maîtres, et aussi qu'il a gravé d'après Raphaël. Donc, de tous les membres de l'Académie à la date du 1er février 1648, seuls l'obscur Pinagier et Platemontagne le père avaient peut-être gardé quelques sympathies pour le vieil art populaire que de père en fils s'étaient transmis tant de générations de peintres et de sculpteurs.

Admettons même que Gérard Gosvin et quelques autres n'aient pas été entièrement imbus de la science, des principes et du goût à la mode, qu'ils soient entrés dans la Compagnie avec le seul désir d'assurer aux artistes le respect dont ils étaient entourés en Italie et non avec l'arrière-pensée de dominer la jurande, il n'en reste pas moins démontré que presque tous les nouveaux académiciens ne songeaient qu'à former

1. Les deux dernières lignes à partir de *a laissé* sont biffées dans le manuscrit. Cependant les titres donnés aux petits-fils du peintre qui, en 1727, date où cette biographie fut lue à l'Académie, vivaient l'un et l'autre ainsi que leur père, sont parfaitement exacts.

une aristocratie dans le milieu plébéien et assez vulgaire de leurs nombreux confrères. On en trouve, il est vrai, parmi eux, huit d'origine flamande, et c'est dans leur groupe qu'il faut chercher ceux qui ont gardé le plus d'attaches populaires; mais tous les joyeux clients du cabaret de la Chasse, dans la rue du Sépulcre, restent en dehors du cénacle[1]. Car cette Académie, qu'est-ce autre chose qu'un cénacle? Elle compte vingt-six membres[2], alors qu'abondent les peintres de paysages, de portraits, de fleurs, d'animaux, qui y sont à peine représentés par quelques italianisants. Il y a en tout et pour tout trois sculpteurs. Comment dès lors avoir la prétention de parler au nom de tous les artistes dignes de ce nom?

Lorsqu'on commença les démarches indispensables à la fondation, « ceux qui étaient logés chez le roi, avoue l'auteur de la *Relation*, rebutèrent cette proposition... et n'ont pris aucune part à cet établissement que lorsqu'ils y ont été contraints par l'arrêt du Conseil dont sera parlé ci-après[3] ». Je le crois bien : installés au Louvre, ils jouissaient d'une juridiction spéciale et échappaient aux entreprises des Maîtres avec lesquels ils ne se souciaient pas, pour la plupart, d'entamer de longs, coûteux et hasardeux procès[4]. Et ainsi l'Académie perdait l'appoint de quelques artistes réputés ou influents, dont l'abbé de Marolles nous a du moins transmis les noms.

Des bons peintres logés dans l'enceinte du Louvre,
Jacob Bunel, Picou, Bernier, Jacques Stella;
Les enfants de sa sœur, vertueux en cela,
Du Moutier père et fils ou Boladone s'ouvre,

1. Nicolas Wleughels raconte (*Mémoires inédits*.., t. I, p. 356-357) que ce cabaret « était une espèce de refuge de peintres de son pays... La plupart de ces peintres qui se trouvaient là étaient habiles : il y avait Nicasius, Van Boucle, Fouquiers, Calf, etc. ». Aucun de ceux-ci ne fit partie de l'Académie avant 1664.

2. Guillet de Saint-Georges ne parle jamais que des douze anciens et des dix académiciens qui durent se contenter de ce simple titre : il est donc probable que, le 20 janvier 1648, jour où l'Académie fut constituée, elle ne comprenait ni Gilbert de Sève, ni Philippe de Champaigne, ni Henri Testelin, ni Mathieu de Platemontagne. Mais dix jours plus tard ils en faisaient partie et comptent avec raison parmi les académiciens primitifs.

3. *Relation*.., p. 12. Cet arrêt est celui du 8 février 1663 dont il sera bientôt question.

4. En 1646, les maîtres avaient émis la prétention de faire rendre par le Parlement un arrêt interdisant à quiconque n'appartenait pas à la corporation (sauf aux peintres

Simon Vouet, Nocret, Bourgeois, Erard, Boursone,
Mellan, Bimbis, Gessé, Dorigny, des Martins,
Du Pré le bon sculpteur, et les deux Sarrasins,
L'Asne avec Séjourné, pour décorer le trône[1].

Je sais bien que Jacob Bunel, mort en 1614, n'avait plus voix au chapitre : mais Jacques Stella, Nicolas Du Monstier, Nocret préférèrent en 1648 leur tranquillité à l'honneur de devenir académiciens[2].

Car si la jeune Compagnie ne groupait qu'une infime partie des artistes, si elle ne réunissait même pas tous ceux qui se réclamaient de Poussin et de Raphaël, elle n'offrait à ses membres qu'une sécurité relative. Sans doute, le 20 janvier 1648, le roi et la reine-mère avaient fait droit à la requête de Martin de Charmois qui revendiquait pour l'Académie des privilèges devant en fait ruiner ceux de la Maîtrise[3]; mais il restait à faire accepter et enregistrer par le Parlement la volonté royale. Or le Parlement, si bien disposés que fussent beaucoup de ses membres pour la plupart des Académiciens, n'était pas porté à sacrifier les anciens droits corporatifs; le Châtelet, qui lui aussi avait à dire son mot dans l'affaire, tenait pour la Maîtrise, et son procureur Bonneau était d'autant plus à craindre qu'il avait ouvertement demandé et s'était vu refuser le titre de chef de l'Académie[4]. C'est pourquoi si tout d'abord « les maîtres... se trouvèrent fort surpris et tombèrent en un trouble

du roi ou de la reine limités à quatre ou six) d'entreprendre et de vendre des ouvrages de peinture. En 1647, le Parlement avait ordonné une enquête, et cette ordonnance avait été signifiée même aux peintres et sculpteurs du roi et de la reine, sauf à Le Brun, qui, je le crois bien, faisait partie de la corporation sans le vouloir puisqu'il lui avait jadis donné un tableau qu'elle put considérer comme le *chef-d'œuvre*. C'est à la suite de cette signification que quelques artistes se décidèrent à former une Académie. Mais la corporation avait beau jeu pour faire valoir ses droits qui toutefois s'arrêtaient aux portes des maisons royales où elle ne pouvait opérer de saisies. Cf. *Nouvelles archives de l'art français*, année 1873, p. 29-97. Cf. aussi *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1873, p. 127 et suivantes.

1. Appendice au *Livre des peintres*, éd. Duplessis, p. 87. Il y avait d'ailleurs des artistes logés dans d'autres maisons royales.

2. On verra au chapitre suivant (p. 35) que Simon Vouet fut sans doute écarté de parti pris. Geoffroy a publié en 1872 dans les *Nouvelles archives de l'art français* (pp. 55-108) la liste des artistes et artisans de la maison du roi.

3. Voir ce document dans *L'Académie royale de peinture et sculpture*, de Vitet, p. 195 et suivantes.

4. *Relation*.., p. 18-19.



Portrait de M. de Charmois, par Sébastien Bourdon,
Gravé par Louis Simonneau.

et une confusion extrême », ils ne tardèrent pas à reprendre confiance et « saisirent quelques tableaux qui appartenaient à un des académiciens ». Séguier fit obtenir main-levée de la saisie; mais pour se mettre définitivement à couvert de tous les désagréments, dommages et dangers de cette sorte, il fallait des lettres du Parlement, et, dès les premières démarches des académiciens, les jurés formèrent opposition. « Ensuite de quoi, dit assez tristement la *Relation*, l'Académie, délibérant sur ce qu'elle avait à faire, jugea plus à propos... de continuer paisiblement ses exercices publics que de s'engager dans un procès[1]. » Conclusion : les académiciens restaient exposés à toutes les vexations de leurs adversaires et n'osaient pas plaider.

Si cette attitude nous étonne en raison de l'appui prêté ouvertement par le roi et la reine-mère à la jeune Compagnie, il faut bien se dire que la Fronde commençait et que la faveur de la cour était alors une recommandation nuisible auprès du Parlement. Nous sommes trop habitués à séparer l'histoire de l'Académie de l'histoire du pays et à méconnaître cette vérité que, par hostilité contre la reine-mère et Mazarin, le Parlement devait défendre la corporation dont les privilèges, d'ailleurs solidement établis, primaient en droit ceux d'un tout petit groupe d'artistes glorieux de leur savoir et de leurs relations.

Dans ces conditions, si étonnante que la chose puisse nous paraître, l'Académie n'était pas née viable; elle aurait certainement péri si quinze ans plus tard on n'eût réparé les erreurs du début.

Un simple calcul suffit à le prouver : depuis le mois de mars 1648 jusqu'à l'arrêt du conseil du 8 février 1663 portant injonction à tous les peintres du roi de s'unir à l'Académie, il y eut 29 adhésions, y compris celles des professeurs de perspective, d'anatomie et de géométrie, non compris celle du juré Baugin qu'on dut destituer au bout de trois ans et demi; mais il se produisit 15 décès, 2 départs de Paris, une exclusion, et je ne sais ce que devint un certain Baptiste le

1. *Relation*.., p. 17.

Romain entré, semble-t-il, en 1648; il n'y avait donc en somme que dix ou onze membres de plus en 1663 qu'en 1648, et ceux de 1648 commençaient à vieillir. Les artistes ne se sentaient pas attirés par cette Compagnie un peu hautaine, qui les protégeait insuffisamment et où la concorde ne régnait pas toujours : c'était la mort par consomption.

Les premiers académiciens, qui sans doute ne comprirent pas exactement la situation, firent cependant preuve d'une réelle activité. Il est touchant de les voir, dès le mois de février 1648, acheter la bourse de velours bleu où l'on versera les cotisations, le papier des registres, « la toile du portrait de M. de Charmois[1] », et les plâtres d'après l'antique destinés à former le goût et la main des élèves. Leur zèle est récompensé en mars par l'adhésion des trois frères Le Nain, du sculpteur Gilles Guérin, du paysagiste Le Bicheur qui devait plus tard supplanter Bosse comme professeur de perspective, et enfin de Baptiste le Romain. Mais du 7 mars 1648 au 4 août 1651, pas une admission! Et quels jours difficiles on connut! Il fallait payer le logement, le mobilier, le modèle; les académiciens les plus enthousiastes au début hésitaient au bout de quelques mois à assister aux séances parce que les membres présents étaient régulièrement mis à contribution; d'autre part, « le grand nombre des étudiants qui au commencement étaient accourus en foule, comme l'on fait toujours aux choses nouvelles, diminuait de telle sorte qu'il y fallait suppléer par le moyen de la bourse... Les Maîtres, continue l'auteur de la *Relation* qui mérite ici toute confiance, s'imaginèrent trouver en cela le moyen de renverser l'Académie », et, avec le concours de Simon Vouet, « entreprirent de former aussi une école académique pour l'exercice du modèle... Pour attirer à eux les étudiants de l'autre parti, ils ne leur faisaient payer par semaine que la moitié du prix ordinaire, et encore pour les engager plus fortement, ils y proposèrent des prix d'honneur. » Et Testelin avoue en fin de compte, « qu'il demeura un très

1. *Procès-verbaux*.., t. I, p. 13-14. — L'auteur de la *Relation* ne parle pas du portrait de M. de Charmois qui fut cependant donné et peint par Bourdon. C'est sans doute parce que Le Brun ne tarda pas à se brouiller avec M. de Charmois et à le chasser en quelque sorte de l'Académie.

petit nombre d'étudiants à l'Académie royale[1] ». Ainsi découragement des académiciens condamnés à débourser sans cesse, éloignement des candidats possibles, désertion des élèves, telle était la situation à la fin de 1648.

Lorsqu'en 1651 on tomba d'accord avec les Maîtres pour unir Académie et corporation, ce fut pour tous un soulagement, et en un mois la Compagnie savante vit venir à elle trois jurés, peintres d'histoire, Poerson, Baugin et Claude Vignon, ce qui prouve tout au moins que la corporation, elle aussi, comptait de véritables artistes; un peintre de portraits, Charles Beaubrun, qui sans doute lui appartenait de cœur depuis longtemps, et le bon sculpteur Philippe de Buyster. Les statuts de 1648 furent en 1652 enregistrés par le Parlement, et du coup le droit de l'Académie à l'existence se trouva reconnu. Elle put se croire sauvée. Hélas! l'union ne dura pas, et entre 1651 et 1657, elle trouva tout juste le moyen de recevoir comme membres Abraham Bosse et Quatroux qui, depuis 1648, enseignaient chez elle la perspective et l'anatomie, le peintre de paysages Herman van Swanevelt ou Herman d'Italie et le peintre de fleurs Pierre-Antoine Le Moyne. C'était peu : pourtant, croyant avoir fait fausse route, on s'était, en 1655, séparé de l'odieuse Maîtrise et on avait rédigé de nouveaux statuts.

A quoi bon ? Ces statuts ne faisaient que commenter ou rectifier sur des points de détail ceux de 1648. L'esprit académique n'avait pas changé; on ne faisait pas appel aux artistes de race et de tradition populaires; on n'avait pas obtenu en face de la corporation un arrêt net et définitif d'indépendance, quoique les lettres patentes du roi datées de janvier 1655 et enregistrées au Parlement le 23 juin de la même année, exceptassent « de toutes lettres de maîtrise » les arts de peinture et de sculpture. L'agrégation à l'Académie continuait à comporter pour de jeunes artistes plus de risques que d'avantages et par conséquent à être peu recherchée.

Toutefois, en 1656, la Compagnie est logée au Louvre, elle réorganise son enseignement, reprend l'exercice du modèle, et

1. *Relation..*, p. 23.

cet effort est récompensé par l'arrivée de quatre nouveaux aspirants, dont trois sculpteurs de premier ordre qui seront reçus en 1657, Girardon, Regnaudin, Gaspard de Marsy, et le peintre de portraits Lemaire. Puis, pendant deux ans, abstention des candidats. En 1659, on admet le peintre d'histoire Antoine Paillet et le Toulousain Hilaire Pader[1] qui regagne immédiatement sa province; en 1660, deux autres peintres d'histoire peu connus, Pierre Rabon et Michelin, ainsi que le peintre de fleurs et d'oiseaux Michel Lanse[2]. En 1661, entrent deux sculpteurs dont l'un, Simon Jaillot, devait faire passer de bien mauvaises heures à la Compagnie[3]; en 1662, deux peintres, dont un géomètre, et enfin, le 6 janvier 1663, Jacques Van Loo et Lefebvre de Venise qui devait être exclu trois ans plus tard. Voilà où on en était quinze ans après la fondation.

A ce moment, Le Brun ayant compris que l'Académie mourait de son splendide isolement tout autant que du peu de confiance qu'elle inspirait aux jeunes, résolut de la sauver non pas, comme on le croit généralement, en préparant de nouveaux statuts, mais en obtenant, le 8 février 1663, un arrêt du Conseil d'État dont on n'a pas suffisamment marqué l'importance. Jusqu'à cette date, peintres et sculpteurs pouvaient ou bien se soumettre aux règlements souvent vexatoires de la Maîtrise, ou bien obtenir un brevet de peintre ou sculpteur du roi ou de la reine qui l'en affranchissaient, particulièrement s'ils étaient logés dans des lieux échappant à la juridiction commune, ou enfin obtenir l'agrégation à l'Académie dont la Maîtrise n'osait guère inquiéter les membres depuis que le Parlement avait reconnu leurs droits et fait la paix avec le roi, depuis surtout qu'il ne semblait pas disposé à résister à Colbert, protecteur déclaré, sinon encore attitré, de la Compagnie. Impossible d'exercer la profession d'artiste sans choisir l'un de ces trois états, et, comme la Maîtrise était en horreur à un grand nombre

1. Ph. de Chennevières a consacré le tome IV tout entier des *Peintres provinciaux* à Hilaire Pader.

2. Voici la notice consacrée à cet artiste par Dubois de Saint-Gelais : « Michel Lanse était de Rouen. Il était bon paysagiste et faisait fort bien des fleurs et des animaux. Il était protestant et mourut le 19 de novembre 1661, âgé de quarante-huit ans. »

3. Voir le chapitre IV, *Les gros mots de Simon Jaillot, sculpteur en crucifix d'ivoire.*

de peintres qui tous ne s'adonnaient pas à la fable et à l'histoire, mais au simple et délicat ornement des riches demeures, l'Académie était à peu près sûre de se les attacher si elle les contraignait à choisir entre la Maîtrise et elle.

Pour y parvenir, elle présenta donc à Louis XIV une requête rappelant les faveurs royales dont ses efforts pour épurer l'art et distribuer l'enseignement l'avaient rendue digne, signalant « diverses personnes desquelles le mérite pourrait les faire recevoir dans son corps » et qui pourtant « s'en tiennent séparées, ou pour s'exempter de la peine des exercices publics que les recteurs et professeurs de ladite Académie sont obligés de faire, ou pour quelque autre considération d'intérêt particulier », enfin, suppliant le roi d'ordonner « que tous ceux qui se disent peintres ou sculpteurs du roi soient tenus de s'unir incessamment au corps de ladite Académie... », et aussi que les anciens brevets soient révoqués si les titulaires n'entrent pas dans la Compagnie, avec, pour les jurés, « permission de continuer leurs poursuites contre eux[1] ».

Cette requête fut favorablement accueillie par le roi sur le rapport de Colbert, et signification par huissier fut faite aux intéressés de l'arrêt du Conseil d'État par lequel Sa Majesté défendait « à tous les sculpteurs qui ne sont de ladite Académie de prendre ladite qualité de peintres et sculpteurs de Sa Majesté », leur commandant « de s'unir et incorporer incessamment au corps de l'Académie », sous peine d'être exposés aux poursuites des jurés.

Que cette injonction n'ait pas troublé des artistes comme Mignard et quelques autres, protégés par les Maîtres tout exprès pour faire pièce à l'Académie, voilà qui n'a rien de surprenant. Mais la grande majorité des peintres et sculpteurs brévetés prit peur : on connaissait le tempérament de Le Brun, alors en pleine faveur, et l'humeur de Colbert ; on savait que l'Académie était disposée à se montrer accueillante aux représentants habiles des genres pour ainsi dire subalternes; on escomptait le bénéfice de ce titre d'académiste ou d'académicien ; on entrevoyait enfin le groupement de tous les talents dans un

1. Vitet, *L'Académie royale de peinture..*, p. 255.

syndicat d'élite qui s'opposerait aux efforts de la Maîtrise, lui ravirait même ses privilèges les plus enviés et la réduirait à ne plus se recruter que parmi les ouvriers « mécaniques ». Aussi se produisit-il dans tout le monde des artistes un véritable revirement à l'égard de la Compagnie : puisque le roi forçait ses peintres et sculpteurs à entrer dans la Compagnie, la Compagnie allait devenir la chose de tous, du moins de tous ceux qui avaient du talent dans le genre particulier auquel ils s'adonnaient.

De là des adhésions en masse : en février 1663, il n'y avait pas quarante artistes à l'Académie ; dans l'espace de sept mois, elle agrée, en attendant la réception définitive, cinquante-deux candidats. Cette fois elle est sauvée. Il ne reste plus qu'à lui donner de nouveaux statuts qui accentuent encore son caractère accueillant : en 1664, six places de conseillers sont réservés, par ces nouveaux statuts, aux « personnes très connaissantes des choses concernant l'art et l'intelligence des affaires de l'Académie[1] », et, en 1679, il est arrêté que cette « qualité de conseiller sera affectée particulièrement aux personnes de l'Académie qui excelleront en des talents particuliers[2] », ces talents particuliers comportant tout ce qui n'est pas la peinture d'histoire, sans la connaissance de laquelle on ne peut devenir professeur.

Ainsi se marquait nettement l'orientation définitive de la Compagnie : les grands genres, inaccessibles au vulgaire, permettaient seuls l'accès aux plus hautes charges ; mais on tenait à honorer ceux qui excellaient dans les talents particuliers, et on réalisait ainsi cette union complète de tous les bons artistes qui devait, pendant un siècle, faire de l'Académie l'asile commun des Coypel et des Watteau, des Boucher et des Chardin, des Restout et des La Tour, des Lemoyne et des Houdon, des Drouais et des David.

1. Article XIV, Cf. *Procès-verbaux de l'Académie*.., t. I, p. 253-254.

2. *Procès-verbaux de l'Académie*.., t. II, p. 149. — Au reste, dès le 13 mai 1673, Baudesson, peintre de fleurs, qui avait été reçu en 1671, avait obtenu le titre de conseiller qui, le 26 octobre 1675, devait se changer en celui de conseiller honoraire, attribué également au graveur François Tortebat, le gendre de Simon Vouet. D'autres artistes, Baudrin Yvart par exemple, avaient également été nommés conseillers avant 1679.

Si l'on examine la liste des *agréés* de l'année 1663, on y trouve tout d'abord un petit nombre de sculpteurs qui travaillaient alors dans les jardins des maisons royales et en particulier de Versailles, où on orna le parc, comme suffiraient à le prouver les *Comptes des Bâtiments*, avant de décorer somptueusement les appartements; ces sculpteurs sont tous, il est vrai, des artistes distingués dont la place avait, de tout temps, été marquée dans l'Académie. Les peintres d'histoire abondent, et je ne doute pas qu'ils n'aient été fortement sollicités, puisque Le Brun offrait, peut-être insidieusement, une place de recteur à Pierre Mignard[1]. Nous y voyons en particulier les plus anciens collaborateurs de Le Brun aux Gobelins : Baudrin Yvart, qui appartenait sans doute à la Maîtrise[2], et Gilbert de Sève, qui peignait alors les grands sujets à Vincennes et à Versailles, sans parler de portraitistes comme Mathieu et Saint-André qui d'ailleurs travaillaient dans le genre historié[3], ou même de peintres de fleurs et d'animaux comme Baptiste Monnoyer et Du Bois dont certaines tapisseries font mieux connaître le talent que leurs propres tableaux[4]. Cependant, dans son entourage même, Le Brun n'obtenait peut-être pas toutes les adhésions qu'il eût désirées : Van der Meulen qu'il employait n'entra à l'Académie qu'en 1673; encore paraît-il avoir dicté ses conditions. On citerait facilement d'autres artistes moins célèbres des Gobelins que l'arrêt du 8 février ne décida pas à poser leur candidature, au moins immédiatement. La loi, sous l'ancienne monarchie, n'avait pas ce caractère absolu que

1. On sait par la *Relation* (p. 61) que Le Brun fit une démarche pressante auprès de Pierre Mignard, de Du Fresnoy et de Michel Anguier. Sur le piège tendu, semble-t-il, par Le Brun à Mignard, cf. *infra*, chapitre II, *Le despotisme de Le Brun*, p. 44.

2. Baudrin Yvart semble avoir été aux Gobelins une sorte d'entrepreneur de travaux de dessins; il touche en effet, en 1665, 8.481 livres 6 sols pour « son remboursement de pareille somme qu'il a avancée pour les peintures de tous les dessins de tapisseries des Gobelins », et 6.000 livres « comme à compte des ouvrages de peinture qu'il a faits pour des dessins de tapisseries des Gobelins ». La liste publiée par Vitet indique cet artiste comme étant « du corps de la Maîtrise ».

3. Pour leurs morceaux de réception, Mathieu avait donné le portrait de Monsieur et de Madame sous la figure de Minerve tenant un bouclier, et Saint-André le portrait d'Anne d'Autriche et celui de Marie-Thérèse sous les emblèmes de la Paix et de la Concorde.

4. Particulièrement la suite des *Maisons royales* où Monnoyer a peint les fleurs et les fruits, et les entrefenêtres de la suite des *Saisons* peintes en partie par Du Bois.

nous lui reconnaissons aujourd'hui, et, soit par des habiletés de procédure, soit en bénéficiant d'une insuffisante surveillance, on l'éludait assez facilement. Pour être régulièrement et continuellement appliquée, il fallait en vérité qu'elle s'imposât au consentement des intéressés, et c'est un peu pour cela que l'Académie, aristocratique au début, avait éprouvé le besoin de se recruter aussi bien parmi les habiles gens dans les genres inférieurs que parmi les pèlerins de Rome et de la Lombardie.

La grande nouveauté, en 1663, c'est en effet la quantité des portraitistes, paysagistes, animaliers, peintres de batailles, miniaturistes et graveurs qui entrent à l'Académie. Les peintres d'histoire osaient à peine s'avouer portraitistes et se donnaient volontiers l'air, quand ils peignaient leurs contemporains, de consentir pour leur être agréables un réel sacrifice. Cependant tous, pour se ménager de belles relations ou pour gagner quelque argent, ont exécuté des portraits, depuis Le Brun et Mignard jusqu'à Gilbert de Sève dont Dubois de Saint-Gelais nous dit qu'il en a fait beaucoup et que ce furent ses derniers ouvrages[1]. J'ajoute que presque toujours ils s'y sont montrés admirables, et que c'est une singulière injustice de ne pouvoir contempler une belle œuvre en ce genre sans l'attribuer immédiatement à Philippe de Champaigne, alors qu'en quelques mois nous voyons arriver à l'Académie Claude Lefebvre[2], Nicolas Du Monstier[3], le dernier de la dynastie, Mathieu, dont la réputation fut grande et méritée en France et en Angleterre[4], Saint-

1. Ms. 51 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

2. Dubois de Saint-Gelais (Ms. 56) nous donne bien peu de détails sur lui : « Il avait été marié deux fois et ne laissa d'enfants que de sa première femme entre lesquels deux ont suivi sa profession : Raphaël, mort chez M. Le Brun à vingt-huit ans, qui promettait beaucoup et Nicolas, peintre de portraits... »

3. Je ne connais pas d'œuvres de Nicolas Du Monstier qui avait donné pour morceau de réception le portrait d'Errard égaré, semble-t-il, dès le XVIII[e] siècle. Dubois de Saint-Gelais rapporte seulement (Ms. 52) : « Nicolas Du Monstier était de Paris et s'était particulièrement attaché au portrait. Il mourut à cinquante-deux ans en 1667. » La liste de Vitet indique qu'il peignit en pastel; on aime à croire qu'il représenta à l'Académie l'ancienne tradition des portraitistes français.

4. Voici la notice de Dubois de Saint-Gelais (Ms. 54) : « Antoine Mathieu, Anglais, faisait le portrait. Il fut reçu à l'Académie en 1663 sur celui de Monsieur tenu par Madame, sa première femme. Il a beaucoup travaillé aux Gobelins pour les ouvrages du roi. Étant retourné à Londres, sa patrie, il y mourut en 1673, le 16 juillet, âgé de quarante-deux ans. Il a fait pour le roi, sur les dessins et la conduite de M. Le Brun, l'entrevue des deux rois. »

André[1], Barthélémy[2], Martin Lambert, dont le portrait des Beaubrun nous révèle le talent et qui cependant faillit échouer à l'Académie[3], Nicolas Hallier[4] qui copia le portrait de Louis Testelin fait par Le Brun lui-même, et Daret de Cazeneuve dont Dubois de Saint-Gelais nous dit seulement que « peintre et graveur, il fit imprimer une vie de Raphaël en 1650 ». Et pourquoi ne pas comprendre dans cette liste Noël Quillerier, considéré d'ordinaire comme peintre d'histoire, mais que le même auteur nous représente comme s'étant « attaché particulièrement au portrait[5] » ? C'était donc vers l'Académie une poussée d'artistes de goût nettement français qui se produisait : sans doute ces bons portraitistes devaient être des admirateurs du grand style, mais ils pratiquaient par métier l'observation directe de la nature, tournaient sans même s'en douter le dos à Le Brun, et ménageaient à l'art national ainsi qu'à l'Académie ce retour vers les saines traditions qui permit au XVIIIe siècle de produire les Chardin et les La Tour.

Non moins précieux étaient pour la Compagnie les peintres de paysages et de perspectives, de batailles, de fleurs, d'animaux, de miniatures, ou même les graveurs, qui, plus encore que les portraitistes, se rapprochaient des artisans auxquels princes, seigneurs et riches bourgeois confiaient volon-

1. Dubois de Saint-Gelais (Ms. 56) écrit : « Simon Renard de Saint-André, né à Paris en 1614, était élève de Louis Beaubrun, oncle de MM. Beaubrun. Il s'attacha au portrait et y réussit. Il fit pour l'Académie, où il fut reçu le 26 mai 1663, un tableau représentant les deux reines sous l'emblème de la Paix et de la Concorde. Le portrait de Louis-le-Grand en habits royaux qu'on voit à l'Académie française est de lui. Il a fait aussi plusieurs dessins pour les tapisseries des Gobelins. Il mourut le 13 septembre 1677, âgé de soixante-trois ans. »

2. Dubois de Saint-Gelais (Ms. 55) écrit : « Antoine Barthélémy, peintre de portraits, était de Fontainebleau. Une copie du portrait de M. du Guernier peint par M. Bourdon fit partie de l'ouvrage sur lequel il fut reçu académicien en 1663. Il mourut à trente-six ans en 1669. »

3. Martin Lambert, dès 1663, s'était laissé aller en pleine Académie à des paroles inciviles; ce fut sur les instances des Beaubrun qu'il fut définitivement reçu le 7 décembre 1675.

4. Nicolas Hallier ne fut reçu définitivement que le 1er août 1671, après avoir, comme Martin Lambert, contrevenu aux règlements de l'Académie, mais peut-être sans incivilité.

5. Voici la notice entière (ms. 55) : « Noël Quillerier d'Orléans s'était attaché particulièrement au portrait. Il fut reçu en 1663 académicien sur un tableau représentant saint Paul qui élève les yeux au ciel comme pour être éclairé des lumières divines en écrivant ses épîtres qu'il paraît tenir. Il a été conseiller et est mort en 1669, le 1er avril, âgé de soixante-quinze ans. »

tiers la décoration de leurs demeures. Bien avant d'appartenir à l'Académie, François-Maria Borzoni travaillait pour les maisons royales où il peignait des paysages, fournissait des ouvrages de menuiserie, nettoyait et raccommodait les tableaux, faisait venir du marbre de Gênes [1]. « Il excellait, dit Dubois de Saint-Gelais, pour les paysages et les marines. » Ses figures étaient belles, « dans le goût de Benedetto de Castiglione et ses paysages dans le goût de Salvator Rosa [2] ». Curieux mélange de commerçant et d'artiste! Moins Italien de pratique, sinon d'esprit, était sans doute Georges Charmeton dont le même auteur nous a laissé la courte biographie suivante : « Georges Charmeton, peintre d'architecture, était de Lyon et fut élève du célèbre Stella. Comme il entendait fort bien la perspective, il réussissait particulièrement les plafonds. Il fut reçu académicien en 1663 et donna un tableau qui représente un salon antique où l'on voit Apollon au milieu des Muses auxquelles il associe la Peinture. M. Charmeton mourut le 18 septembre 1674, âgé de cinquante-cinq ans [3]. » Si l'on trouve que Borzoni et Charmeton avaient plus de titres à faire partie de l'Académie que de la corporation, on pensera sans doute que Benoît-Antoine Du Bois, de qui nous ne savons rien [4], continua sans doute tout simple-

1. Cf. *Comptes des Bâtiments du roi*, t. I, col. 14, 193, 384.

2. Ms. 56 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. D'après cette notice, l'artiste était fils et élève de Lucien Borzoni qui, « entre ses divers talents dans cet art (la peinture), possédait celui de faire des portraits ressemblants, assez petits pour être mis en bague ». Il avait deux frères, et, à eux trois, ils « semblaient avoir partagé les principaux genres de la peinture : Jean-Baptiste qui était l'aîné peignait l'histoire, Charles faisait le portrait... »; Francesco « se présenta le 28 d'avril 1663 à l'Académie qui, par considération pour sa capacité, le reçut dans la même séance sans l'assujettir aux capacités. M. Borzoni retourna dans sa patrie quelque temps avant sa mort qui arriva le 6 juin 1679, étant âgé de cinquante-quatre ans ».

3. Ms. 56 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. — Les *Comptes des Bâtiments* nous apprennent que Charmeton ne fut guère employé par le roi que pour les fêtes et les illuminations de Versailles. Guillet de Saint-Georges, dans la biographie de Bourdon, nous dit que dans la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, « M. Bourdon laissa à M. Charmeton la conduite des ornements d'architecture qui est d'un ordre ionique, et employa M. Baptiste Monnoyer pour les festons de fleurs qui embellissent cette galerie ».

4. Voici la notice qu'a laissée sur lui Dubois de Saint-Gelais (ms. 53) : « Antoine-Benoît Du Bois faisait bien le paysage. En 1663, il se présenta pour être de l'Académie; elle le reçut sur son mérite, et l'année suivante, il donna pour ouvrage de réception un paysage. Il mourut à Dijon sa patrie le 9 de juin 1680, âgé de soixante et un ans. » Il ne faut pas confondre Antoine Du Bois avec Jean Du Bois, petit-fils

ment la lignée des anciens artisans de talent, tout de même que Simon Laminoy, ce peintre de batailles dont nous avons peut-être à Versailles le tableau de réception, qui n'a sans doute jamais travaillé pour le roi, et sur qui Dubois de Saint-Gelais nous a laissé la simple notice suivante : « Simon Laminoy, peintre de batailles, était de Noyon. Il s'était présenté à l'Académie le 28 avril 1664; elle le reçut dans la même séance et lui ordonna pour tableau de réception le *Siège de Montmédy*, à quoi il satisfit l'année suivante, au mois de juillet. Il mourut le 20 de janvier 1683 au château de Verrine, dans le Gâtinais, étant âgé de soixante ans [1]. » Et faut-il joindre à ces artistes Heinse dont le même Dubois de Saint-Gelais se contente d'écrire : « Zacharie Heinse, originaire suisse, était de Paris : tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il était peintre et qu'il est mort en 1669, âgé de cinquante-huit ans [2]? » Ou même Gissey [3], ingénieur et dessinateur des plaisirs du roi? Ou encore ce Charles Duparc qui se fait agréer le 11 août et dont nous n'entendons plus parler, soit qu'il n'ait pas tardé à mourir, soit qu'il ait, peut-être comme Jean Forest, émigré de nouveau vers la Maîtrise [4]? En tout cas, le mouvement des peintres de paysages vers l'Académie se dessine nettement en attendant qu'il se généralise.

Parmi les animaliers, nous ne rencontrons en 1663 que

d'Ambroise, qui fut sans cesse employé dans les maisons royales et avait « l'entretenement des peintures » de Fontainebleau. La table des *Procès-verbaux de l'Académie* donne à tort à l'académicien Du Bois le prénom de Jean.

1. Ms. 53 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. — Il semble que Dubois de Saint-Gelais ait puisé une bonne partie de ses documents tout simplement dans le registre du concierge Reynès que M. Fidière a publié sous le titre *État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale.*

2. Ms. 55 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

3. Sur Henri de Gissey, cf. Anatole de Montaiglon, *Henri de Gissey,* Paris, 1854 (extrait du journal *Le Théâtre*).

4. On croit généralement que Jean Forest, reçu à l'Académie en 1674, en fut exclu comme protestant et y rentra après son abjuration. Mais en 1679, dans les *Noms des peintres les plus célèbres* (p. 11), nous trouvons cette note très précise : « Il était de l'Académie; mais il en est sorti et s'est mis avec les Maîtres. » D'autre part, les procès-verbaux n'indiquent pas qu'il ait été chassé de l'Académie lors de la révocation de l'édit de Nantes et, quand il rentre, on se félicite seulement de le revoir sans faire allusion aux causes de son départ. J'incline à croire que Forest a fait une longue infidélité à l'Académie, et je serais bien étonné s'il avait été le seul à se conduire de la sorte. Loin d'inquiéter les transfuges de talent, comme l'avait espéré Le Brun, la Maîtrise devait les accueillir avec joie par haine de l'Académie.

Nicasius Bernaërt; mais, bien qu'il y eût certainement à Paris d'autres élèves que lui du fameux Snyders, c'est le premier qui se décide à demander son admission, et le fait vaut d'être signalé; on peut le considérer comme une conséquence heureuse de l'arrêt du 8 février.

Enfin les peintres de fleurs et les miniaturistes se présentent à leur tour, sans trop d'appréhensions. Or les peintres de fleurs du XVII[e] siècle, que nous avons le tort de mal connaître et de mal apprécier, sont les véritables représentants du vieil art français; ils ne semblent guère avoir subi l'influence du goût italien, garantis qu'ils en ont été par l'humilité de leurs travaux. Tout au plus essaient-ils de présenter avec quelque noble élégance à laquelle ne manquent ni la souplesse ni la fraîcheur de la chose vivante, les fleurs les plus simples de nos jardins. Les couleurs des tableaux ont passé; mais les estampes ont gardé leur grâce première et comme leur premier parfum, et nous pouvons, dans le *Livre de toutes sortes de fleurs* ou dans le *Livre de plusieurs vaze* (sic) *de fleurs faictes d'après le naturel*, admirer les œillets à longs pétales habilement et naturellement chiffonnés, aux tiges un peu raides ou apprêtées, mais où la préoccupation du naturel apparaît[1]. Et ces bouquets joliment composés mériteraient d'être étudiés de bien des peintres contemporains, quoique les feuillages se ressentent peut-être un peu trop des interprétations de l'antique, quoique les fleurs se présentent souvent lourdes, le cœur apparent et parfois énorme. En somme Baptiste, le fameux Baptiste, n'était que le continuateur moins sec des Rabel et des Basseporte, dont le coloris nous charme encore aujourd'hui parce qu'il n'a pas souffert des injures de l'air, mais ne surpassait peut-être pas en délicatesse de tons et en fraîcheur celui de Monnoyer qu'on admirait tant à la cour du grand roi[2]. Aussi l'Académie

1. Le *Livre de toutes sortes de fleurs*, gravé par Vauquer (*sic*), se vendait « chez l'auteur, rue Saint-Honoré, au Manteau d'or ». Le *Livre de plusieurs vaze de fleurs*, dédié à Le Brun, se vendait « chez N. P. Poilly, rue Saint-Jacques, à la Belle image ».

2. Le Cabinet des Estampes possède le recueil de fleurs peintes par Marguerite de Basseporte pour le Dauphin et deux précieux volumes de Rabel : la *Notice d'un recueil de cent planches de fleurs et d'insectes peints sur velin en miniature par Daniel Rabel en 1624* et le *Recueil de fleurs peintes en miniature sur velin par Daniel Rabel en 1624*.

fit-elle sagement d'ouvrir ses portes non seulement à Baptiste [1], mais à Catherine Duchemin qui avait épousé Girardon [2], et à Denys Parmantier qui vécut aussi ignoré que le plus pauvre des maîtres [3].

Elle ne fut pas moins bien inspirée en accueillant ceux qui, en miniature, exécutaient des portraits ou des fleurs, comme Paupelier, non moins obscur que Parmantier, Pierre du Guernier, frère cadet de Louis, sur lequel nous manquons de renseignements, et Jacques Bailly originaire du Berry, dont Dubois de Saint-Gelais nous dit qu' « il gravait fort bien à l'eau-forte et avait un secret particulier pour peindre sur les étoffes [4] ». Si nous remarquons qu'après avoir omis dans les premiers statuts d'offrir des places aux graveurs, l'Académie avait, dès 1655, réparé cette maladresse voulue ou non [5], et reçu en 1663 Dorigny, Rousselet, Chauveau, Huret, Van der Schuppen et Château, il nous sera permis de conclure qu'un esprit nouveau s'affirmait dans la Compagnie.

Aussi bénéficia-t-elle des sympathies les plus inattendues, et c'est une chose assez nouvelle que de voir s'agréger à une assemblée très profane un homme comme Simon François voué à la peinture par piété. « Ce n'est pas toujours, écrit Dubois de Saint-Gelais, le goût qui décide de la profession. Simon François, né à Tours en 1606, en est une preuve. Dès son bas âge porté à la dévotion, elle dirigea ses actions tout le temps de sa vie. Il se serait même fait capucin si ses parents

1. Jean-Baptiste Monnoyer, de Lille, qui travailla constamment pour le roi et surtout aux Gobelins, avait été appelé à Londres par lord Montaigu, nous dit Dubois de Saint-Gelais; il y mourut le 10 février 1699, âgé de soixante-quatre ans.

2. M. Lebrun-Dalbanne qui, en 1876, a consacré à cette artiste une brochure intitulée *Le portrait de Catherine du Chemin,* avoue qu'on ne peut retrouver aucune œuvre d'elle, quoiqu'elle ait été la première femme reçue à l'Académie.

3. Voici ce que Dubois de Saint-Gelais (ms. 54) savait de cet artiste : « Denys Parmantier était de Paris et peignait des fleurs et des fruits. Il présenta en 1664 à l'Academie un tableau de ce genre pour sa réception. Il est mort en 1672, le 2 d'août, à l'âge de soixante ans. » Il ne travailla ni aux Gobelins ni dans les châteaux royaux.

4. Ms. 53 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. — L'*Abecedario* de Mariette donne quelques renseignements intéressants sur cet artiste qui fut le père de Nicolas Bailly, également peintre en miniature et garde des tableaux de Versailles à la suite de Paillet en 1699.

5. Je ne serais pas étonné qu'en 1648 la partie « mécanique » du métier de graveur eût fait craindre aux jeunes académiciens qu'un corps où pourraient entrer ces artistes ne se distinguât pas suffisamment de la Maîtrise.

ne s'y fussent opposés. Obligé de rester dans le monde, il cherchait une profession propre à entretenir ses pieux sentiments, lorsque le hasard lui fit voir un tableau de la Nativité de Notre-Seigneur qui le toucha au point de le déterminer pour la peinture dans l'unique vue de s'occuper à de pareils ouvrages, en sorte qu'il devint peintre par dévotion et que sa piété qui fit toute sa vocation lui tint lieu de disposition ; car, quoiqu'il eût du génie et du jugement, il n'était pas né avec le feu que demande cet art. Il se mit d'abord à copier de bons tableaux qui furent ses seuls maîtres, et fit ensuite quelques portraits. Après il alla à Rome en 1624 avec M. de Béthune, ambassadeur de France, qui était son protecteur et lui procura une pension de Louis XIII [1]. A son retour, en 1638, il passa par Bologne et y lia amitié avec le Guide qui le peignit. Il arriva à Paris à la naissance du dauphin et fut le premier peintre qui eut l'honneur de faire son portrait. Il y réussit bien, et la cour en fut si contente qu'il avait lieu d'espérer une grande fortune. Mais, ses vues pieuses l'emportant, il se retira dans le dessein de ne s'occuper plus le reste de ses jours de la peinture que pour faire des tableaux de dévotion et l'on en voit dans plusieurs églises. M. François mourut le 22 de mai 1671, âgé de soixante-cinq ans, après avoir passé les huit dernières années de sa vie dans les cruelles souffrances de la gravelle qu'il supporta toujours avec une patience admirable; on lui trouva une pierre qui pesait une livre. Il avait été reçu de l'Académie en 1663. »

Simon François, qui vivait dans le recueillement et la solitude, pouvait se passer de l'Académie; s'il alla à elle, c'est qu'elle lui apparut comme un corps respectable dont il y avait moralement profit à faire partie. Ce sentiment fut partagé alors par beaucoup d'artistes qui jusque-là étaient restés en méfiance, craignant à la fois de n'être pas jugés dignes du titre d'académicien et de subir, même en cas de succès, les vexations

1. Ms. 54 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Florent le Comte (*Cabinet des singularités*.., t. I, p. 120), à qui Dubois de Saint-Gelais n'a emprunté que quelques détails, d'ailleurs textuellement copiés, dit aussi que Simon François « encore fort jeune alla à Rome et eut la pension du roi qui lui fut procurée par le comte de Béthune », ce qui supposerait que Louis XIII lui-même aurait entretenu des peintres à Rome.

de la Maîtrise. Est-ce à dire que la Compagnie réunit dès 1663, comme elle devait le faire plus tard, la presque unanimité des hommes de talent? Non; et Félibien, après avoir donné la liste des académiciens pour l'année 1679, nomme encore quarante-trois peintres « qui travaillent à Paris et qui ne sont pas de l'Académie »[1]. Il suffit de relever les noms de Claude Mellan, de Pierre Mignard, de Pérelle, de Petitot, de Henri Toutain pour s'assurer que la Compagnie avait encore des conquêtes à faire. Mais elle avait trouvé la bonne voie, et c'est vraiment à l'arrêt du 8 février 1663 qu'il faut faire remonter sa restauration ou, pour mieux dire, sa seconde et définitive naissance : le cénacle alors s'élargit; on conserve le même idéal, mais on y associe des confrères jusque-là méconnus. Et ainsi s'élabore plus sûrement l'unité de style que sans doute nous aurions eue sans l'Académie, mais qui s'étend plus rapidement, plus profondément à tous les genres; le goût de l'observation tempérant l'emphase introduit alors dans l'art quelque chose de délicat, de sincère, de spirituel qui finira au XVIIIe siècle par dominer complètement. Il serait injuste de ne pas reconnaître dans l'Académie, telle que Le Brun l'organisa quinze ans après sa fondation, les qualités qui assurèrent son succès, et de ne signaler que ses erreurs en oubliant ses mérites.

1. *Noms des peintres..*, p. 77. La liste de Félibien contient des erreurs et quelques-uns des artistes qu'il cite avaient été tout au moins agréés à l'Académie; peut-être, comme Forest, étaient-ils retournés à la Maîtrise; mais comment le savoir ?

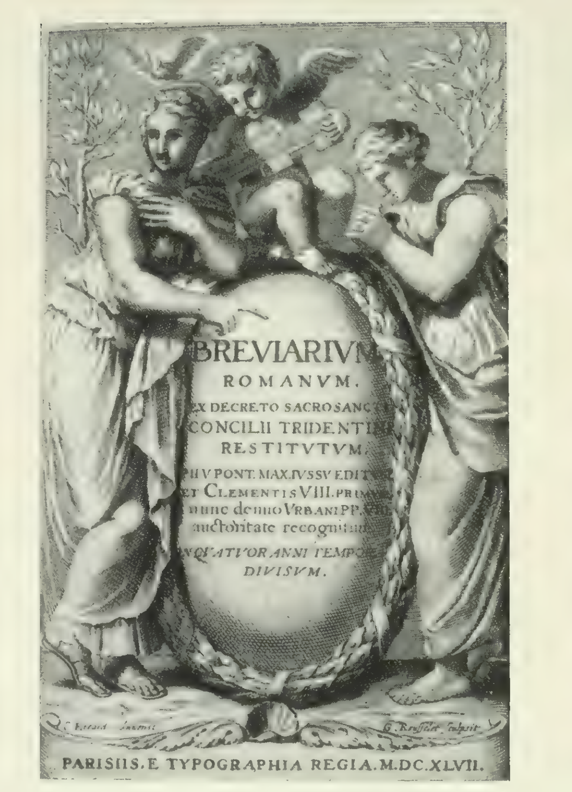
CHAPITRE II

LE DESPOTISME DE LE BRUN.

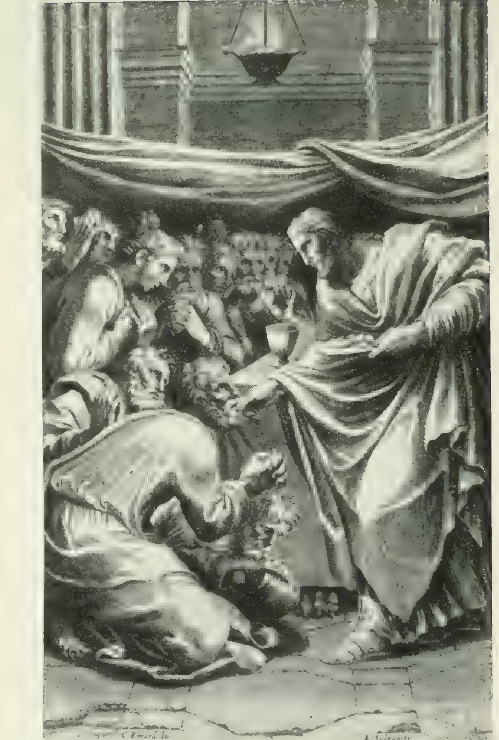
Pendant la première moitié du XIX[e] siècle, il était encore permis de parler du despotisme de Le Brun : les biographies d'hommes illustres publiées à cette époque formulaient toujours quelques réserves sur le caractère un peu trop autoritaire et jaloux du grand artiste. Du jour où Montaiglon eut retrouvé et publié les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*[1], ce fut une sorte de sacrilège de mettre en doute la grandeur d'âme, la mansuétude et la courtoisie de Le Brun : Jal, dans son *Dictionnaire critique*, M. Jouin dans son imposant ouvrage sur Charles Le Brun[2], lancent l'anathème contre les barbares qui n'admirent pas les vertus morales de leur héros; et le fait est que, si l'on s'en rapporte aux *Mémoires* publiés par Montaiglon, Le Brun ne

1. Ces *Mémoires* ont été publiés en 1853 d'après un manuscrit donné à la Bibliothèque du roi par Hulst en 1745. Dans une communication faite le 6 juin 1913 à la Société d'Histoire de l'Art français, j'ai prouvé, en les comparant au manuscrit de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, que ces *Mémoires* avaient été rédigés par Hulst lui-même en vue d'une lecture à l'Académie; j'ai essayé d'établir qu'ils étaient purement et simplement une amplification et un rajeunissement du texte de la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie*, publié en 1856 par Paul Lacroix dans la *Revue Universelle des Arts*, que cette *Relation* elle-même avait été composée en 1703 par Nicolas Guérin, secrétaire de l'Académie, d'après les notes laissées par Henri Testelin dans les archives de la Compagnie lorsque la révocation de l'édit de Nantes le contraignit à émigrer en Hollande. Quoique Félibien fût l'historiographe officiel de l'Académie, Testelin qui, chaque année, à la distribution des grands prix présidée d'ordinaire par Colbert, résumait les travaux accomplis depuis la dernière visite du ministre, n'hésitait pas à empiéter sur les fonctions de son confrère; et comme tous les documents étaient confiés à sa garde, il n'est pas étonnant qu'il ait songé à écrire l'histoire des premiers temps de l'Académie qu'il avait tant contribué à fonder.

2. H. Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*.



Frontispice du *Breviarium Romanum*,
Dessiné par Charles Errard et gravé par Rousselet.
(Collection Garrisson.)



Clichés Latouche.

La Cène, extraite du *Breviarium Romanum*,
Dessinée par Charles Errard et gravée par Charles Audran.
(Collection Garrisson).

mérita jamais que le respect et la sympathie de ses confrères, Mais ces *Mémoires* sont l'œuvre de Hulst qui les avait rédigés d'après une *Relation,* due sans doute à Nicolas Guérin, qui lui-même n'avait fait que rajeunir ou mettre au point un texte aujourd'hui perdu de Henri Testelin, le premier secrétaire de l'Académie. Or Testelin, ami intime (je n'ose dire complice) de Le Brun, n'a peut-être pas été absolument impartial, et qui sait alors si les anciens biographes étaient aussi coupables qu'on l'a prétendu ?

Ils avaient du moins l'excuse de s'être montrés plus indulgents encore qu'un des hommes qui avaient étudié avec le plus de sens critique, le plus d'attention et le plus de sagacité, l'histoire de l'Académie depuis 1648 jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, je veux dire Henry van Hulst, associé libre dès 1747 et honoraire amateur en 1753[1]. Nous savons peu de chose sur cet écrivain qui débuta, semble-t-il, par des travaux de rédaction sans grand intérêt, mais qui ayant pris goût aux consciencieuses recherches d'érudition, nous a laissé, entre autres monuments de son intelligent labeur, une *Histoire des Recteurs* et une *Histoire des Directeurs*[2], encore inédites, qui jettent un jour nouveau sur les origines de l'Académie et en particulier sur l'attitude de Le Brun à l'égard de ses confrères. La tradition voulait, jusqu'à l'époque où Hulst commença ses travaux, que Le Brun seul eût servi les véritables intérêts de l'art français et que ses adversaires n'eussent été que des envieux

1. Henry van Hulst naquit à Delft en 1684, et, à l'âge de sept ans, fut amené en France par le père d'Helvétius. Il acheta vers 1715 un *Buffet* à Oudry dont il protégea ainsi les débuts; par Oudry il dut être en relations amicales avec Largillière, son maître, qui ne mourut d'ailleurs qu'en 1746, qui avait en 1684 été chargé par l'Académie de faire comme morceau de réception le portrait de Le Brun, et qui avait certainement gardé des souvenirs de sa jeunesse et avait pu en faire profiter Hulst. Cet amateur fut un des commanditaires de la manufacture de Vincennes ensuite transportée à Sèvres, comme le prouve une correspondance qu'a bien voulu me communiquer M. Lechevallier-Chevignard, secrétaire général de la manufacture de Sèvres.

Somme toute, Hulst paraît avoir été un riche amateur qui s'adonna plus particulièrement à l'histoire de l'art et de l'Académie. Si la rédaction de la *Relation* témoigne de dispositions plutôt littéraires qu'historiques et s'il y adopte à propos de Le Brun les sentiments de Testelin contraires à ceux qui seront bientôt les siens, si même nous le voyons encore le 2 décembre 1749 orner de fleurs de rhétorique le discours original d'Oudry sur la pratique de la peinture (cf. les manuscrits 204 et 205 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts), il donna ensuite des travaux de premier ordre.

2. Ms. n° 27 (I et II) du *Catalogue de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*.

ou des médiocres. Hulst, en n'avançant aucun fait qui ne fût établi par les procès-verbaux des séances ou par des documents officiels[1], en se livrant à des enquêtes minutieuses sur des événements en apparence insignifiants[2], arriva à des conclusions imprévues qui obtinrent le suffrage de ses confrères[3] et que le savant comte de Caylus le força à faire connaître, quoique lui-même eût soutenu peu de temps auparavant des opinions contraires[4]. Comment dès lors nous montrer plus dogmatiques que les académiciens du XVIII[e] siècle, ne pas écouter après eux la voix de Hulst, et ne pas tenter pour notre propre compte le travail méthodique d'investigation qu'il n'a pas fait pour la période antérieure à 1664 parce qu'il a accordé une entière confiance au récit de Testelin? C'est à ce prix seulement que nous pouvons espérer connaître ou entrevoir la vérité.

Si nous examinons les textes les plus favorables à Le Brun, et en particulier la *Relation*, inspirée directement par son ami Testelin, nous voyons que dès la fondation de l'Académie il

1. Hulst a même annoté beaucoup d'extraits des procès-verbaux (cf. les manuscrits 11 et 12 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts); en marge de ses manuscrits, il a toujours inscrit la date des séances auxquelles se rapportent les faits dont il parle. Il cite également les documents d'archives utilisés par lui.

2. Dans une biographie de Rigaud inachevée qui a été publiée dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, Hulst insiste (t. II, p. 128) sur la nécessité de ne laisser aucun détail inexploré et raconte qu'il a pu rétablir la date exacte de la naissance de Rigaud en faisant « lever l'extrait baptistaire »; il fait, à cette occasion, une profession de foi sur la méthode scientifique à laquelle l'historien le plus consciencieux n'aurait aujourd'hui rien à modifier.

3. On lit dans les procès-verbaux à la date du 1[er] décembre 1753, qui est celle de la lecture de l'*Histoire des Recteurs :* « M. Hulst développe d'une manière intéressante et précise ce qui s'est passé sous les différents rectorats, et particulièrement sous celui de M. Le Brun dont il éclaire les vues secrètes dans ce qu'il proposait ou faisait proposer de sa part aux assemblées, ses menées relatives à son intérêt personnel, et généralement tout ce qui peut faire connaître l'homme et le grand homme. Il ne faut qu'aimer l'Académie pour sentir l'utilité de ce travail et combien il a dû coûter à l'auteur de recherches et de discussions épineuses. »

4. Le 6 mars 1751, Caylus avait lu à l'Académie sa *Vie de Mignard*, insérée par Lépicié dans les *Vies des premiers peintres du roi*. Il semble avoir composé cette biographie pour répondre à celle de l'abbé de Monville, entreprise vingt ans auparavant sur les instances de la comtesse Feuquières, fille de l'artiste. Il est donc sévère pour Mignard et admire Le Brun. Or le 4 août 1753, Hulst lit son *Histoire des Directeurs*, où il rétablit la vérité sur quelques faits à l'avantage de Mignard et s'exprime ainsi : « Si ces deux derniers faits sont rapportés ici d'une manière différente qu'ils l'ont été dans la vie de M. Mignard que nous a donnée un illustre honoraire connu pour l'homme du monde le plus vrai, c'est l'affaire des sources où nous avons puisé. Mais, si je

s'attacha à décourager tous ceux qui pouvaient lui porter ombrage, tantôt se privant de leur concours et de leur adhésion, tantôt leur faisant une guerre sourde qui les forçait à quitter la Compagnie ou à y perdre toute autorité.

Son premier soin, semble-t-il, fut d'écarter son ancien maître, Simon Vouet. Au moins la *Relation* nous apprend-elle qu'un peintre très renommé « présumant être au-dessus de tous, s'était formalisé de ce que l'on avait entrepris l'établissement de l'Académie sans lui en déférer les premiers honneurs », et, « de dépit, se rangea du côté des Maîtres, pensant que sa seule réputation pouvait anéantir tous les desseins de l'Académie [1] ». L'allusion à Simon Vouet [2], qui devait mourir dix-huit mois après la fondation de la nouvelle Compagnie, est transparente, et l'on se demande pourquoi Le Brun, âgé de vingt-huit ans, n'avait pas cru devoir faire appel à un artiste dont tous les peintres d'histoire d'alors avaient été les élèves, chez lequel lui-même avait appris treize ou quatorze ans auparavant les principes de son art, et à qui, au dire de Guillet de Saint-Georges, il devait sa première manière [3]. Il aimait mieux courir le risque d'une scission dans le corps restreint des artistes savants, le risque aussi d'une concurrence pédagogique qui d'ailleurs se produisit et s'affirma redoutable [4], que de

m'en explique si librement devant vous en sa présence, je dois vous déclarer que c'est parce qu'il a exigé de moi que j'en usasse ainsi. Sûrement ce trait de candeur de sa part ne vous surprendra pas : il n'en est pas moins exemplaire. »

1. *Relation*.., p. 23.

2. Il est à remarquer que Hulst dans les *Mémoires* prononce ici le nom de Mignard et croit que c'est ce peintre qui est visé. Mais Mignard était alors en Italie; il ne rentra à Paris qu'en 1659! On voit donc que Hulst, rédacteur des *Mémoires*, mérite moins de confiance que Hulst, auteur de l'*Histoire des Directeurs*. Il ne se documenta sérieusement que lorsqu'il fit œuvre originale au lieu de se borner à rajeunir les vieux textes.

3. *Mémoires inédits*.., t. I, p. 8. — Le Brun, au dire de ses biographes, fut un véritable enfant prodige; Séguier s'en enticha et le fit travailler pour lui dès l'âge de quatorze ans; mais Le Brun, tout élève qu'il était, trouva que Vouet l'employait à des travaux indignes de lui et partit pour Fontainebleau. Il semble cependant, d'après Guillet lui-même, que Le Brun ait passé assez de temps chez Vouet pour subir son influence.

4. La *Relation*.. (p. 23) indique qu'à la suite des efforts faits par la corporation des Maîtres peintres et sculpteurs pour attirer des élèves à l'école qu'ils venaient de fonder à grands frais et dont la direction échut à Vouet, « il demeura un très petit nombre d'étudiants à l'Académie royale ». Sans doute la mort de Vouet (1er juillet 1649) arriva à point pour cette Compagnie. Vouet, né le 9 janvier 1590, comme l'a démontré Jal, n'avait pas encore soixante ans.

« déférer les premiers honneurs » au vieux maître dont le talent l'emporte sur la réputation, créée d'ailleurs par Guillet et Testelin. Et nulle part la moindre explication à ce sujet, quoique en 1665 Le Brun n'ait pas fait de difficulté pour accepter à l'Académie le portrait de Simon Vouet offert par son gendre Tortebat[1] ! Faut-il croire que, dès le début, Le Brun jouait au directeur et n'admettait dans la Compagnie aucune influence qui pût contrarier la sienne?

On est d'autant plus tenté de l'admettre qu'il ne supporta pas les deux premiers directeurs en titre, Martin de Charmois et Ratabon, et qu'il se débarrassa cavalièrement d'eux malgré les services rendus et leur situation sociale. Il n'est pas prouvé que, sans l'intervention de Charmois, l'Académie eût pu se fonder, du moins aussi rapidement, et l'auteur de la *Relation* témoigne à diverses reprises que les académiciens s'en rendirent compte, sachant gré d'autre part à leur premier *chef* de ce qu'il assistait « régulièrement » aux exercices de l'école, et même « y dessinait dans une assiduité incroyable[2] ». Cependant, dès 1649 et peut-être même 1648, à une époque où on n'était pas encore très sûr du lendemain et où le chef avait, je crois, bien raison de dire « qu'il ne se fallait pas tant attacher à la formalité qu'à la réalité », M. de Charmois devient suspect : « Il s'attribuait tant d'autorité, dit la *Relation*, qu'il vint jusques à dédaigner les suffrages de la Compagnie, ce qui fit que quelques-uns des plus considérables et même de ses amis particuliers en prirent ombrage jusques à s'absenter quelque temps des assemblées. »

On devine qui étaient ces artistes *des plus considérables*, dont l'un (en qui je crois reconnaître Henri Testelin lui-même[3]) eut l'idée de faire remettre par un inconnu en pleine Académie une lettre anonyme; cette lettre fut jetée au feu, mais en

1. C'est le 11 avril 1665, et sans doute en présence de Le Brun que Tortebat offre avec le portrait de Vouet « le compilé de toutes ses œuvres gravé et mis en lumière en un volume », et que l'Académie « considérant la mesmoire dud. desfunct Monsieur Voit et l'afection dudit sieur Tortebat, a eu très agréable ledit présent ».

2. *Relation*.., p. 17.

3. Nous aurons l'occasion de voir plusieurs fois dans ce chapitre et dans le suivant que Testelin aimait assez les procédés mystérieux et usait parfois d'une diplomatie inquiétante.

fut « incontinent retirée par la curiosité de M. Le Brun, lequel, après l'avoir lue en particulier, dit à la Compagnie qu'elle contenait de très bons avis et qu'elle ne pouvait venir que de quelqu'un de très zélé pour la Compagnie » ; on en prit connaissance : il s'agissait de nommer un secrétaire, évidemment pour empêcher le directeur de n'agir qu'à sa guise; et l'on fit là-dessus « diverses réflexions. Enfin M. Corneille la serra et l'apporta en diverses assemblées où l'auteur en fut estimé, et l'on résolut de suivre les avis qu'elle portait : et parce que M. Testelin l'aîné [1] faisait paraître beaucoup de zèle en toutes autres choses..., l'Académie ne laissa pas de lui commettre ses registres avec la charge d'écrire les délibérations, ce qu'il a continué fort longtemps [2] ». Il serait curieux de savoir ce que Martin de Charmois pensa du procédé et ce qu'il aurait écrit pour sa défense s'il avait prévu que son administration dût être ainsi attaquée; mais nous n'avons que la version de Le Brun, ou plutôt celle de ses amis.

Quoi qu'il en soit, nous voyons que l'artiste n'était pas d'humeur accommodante. Les malentendus se prolongèrent [3]; lorsque l'Académie, en 1651, fut jointe à la corporation, M. de Charmois, qui était toujours son chef, se trouva, on ne sait trop comment, en butte aux insultes de quelques maîtres, donna sa démission par-devant notaire, reçut les excuses de la Compagnie, retira sa démission [4]... et ne revint plus, si bien qu'en 1655, de son vivant même, il fut remplacé par Ratabon comme directeur de l'Académie [5] : il est vrai que Martin de

1. Comme Testelin aîné n'a jamais été secrétaire de l'Académie et que seul Henri Testelin a rempli cette charge du mois de juillet 1650 au mois d'octobre 1681, il est évident que cette rédaction n'émane pas de Testelin lui-même qui n'aurait pas commis cette erreur. Mais Henri Testelin est un si maladroit écrivain qu'il a pu faire comprendre à Guérin autre chose que ce qu'il a voulu dire : le texte ne permet guère d'admettre un *lapsus*.

2. *Relation..*, p. 21-22.

3. *Id.*, p. 25.

4. Procès-verbal de la séance du 2 septembre 1651.

5. Ratabon fut nommé directeur le 29 juin 1655. Hulst, dans l'*Histoire des Directeurs*, raconte que le 1er avril 1656 Martin de Charmois refusa le titre d'ancien directeur dont Errard lui avait fait faire l'offre pour l'évincer définitivement. C'est Errard qui avait négocié l'entrée de Ratabon à l'Académie, et on comprend l'attitude de Martin de Charmois qui refusa, dit Hulst, « en homme piqué, et vécut depuis sur ce pied avec la Compagnie ». En 1657, il réclama 50 écus prêtés par lui et l'Académie

Charmois avait le titre de *chef* et que ce titre avait été remplacé par celui de *directeur* dans les statuts de 1655, à la rédaction desquels la *Relation* nous apprend que Le Brun n'était pas demeuré étranger !

Mais hélas! Ratabon ne devait pas vivre beaucoup plus longtemps en bonne intelligence avec le terrible artiste; il allait même finir de façon moins glorieuse encore, tout surintendant des bâtiments qu'il était. Et pourtant, au moment où l'Académie, unie à la Maîtrise et faisant mauvais ménage avec elle, semblait marcher vers sa perte, Le Brun avait été bien heureux de trouver Ratabon qu'Errard lui avait indiqué comme l'homme le plus propre à obtenir pour elle de nouveaux statuts, de nouveaux arrêtés, l'espoir d'une vie nouvelle! Ratabon procura en outre à l'Académie, sans cesse inquiète de savoir où elle s'abriterait le lendemain, un logement honorable au Louvre [1].

Mais lui aussi était un tyran! Dès 1656, il voulut faire recevoir académicien un jeune peintre sans talent, et par un échec retentissant on lui prouva tout net « que la faveur des grands n'était pas suffisante pour faire entrer dans l'Académie, puisqu'on n'y considérait que le mérite [2] ». L'Académie avait raison et Ratabon me paraît lui en avoir gardé nulle rancune.

Je pense que son tort le plus grave fut d'aimer Errard plus que Le Brun, et dans la décoration de la petite galerie du Louvre où il avait réservé à Le Brun les sujets principaux, d'avoir chargé Errard de la partie décorative. Les *Comptes des Bâtiments du roi* nous prouvent, quoique nous ne les possédions qu'à partir de l'année 1665, qu'Errard toucha pour les travaux exécutés dans les maisons royales des sommes considérables et qu'il dut, jusqu'à l'arrivée de Colbert au pouvoir, obtenir de préférence à Le Brun des commandes importantes. Lorsque Ratabon voulut employer concurremment Errard et Le Brun, celui-ci se retira. Il semble que ses premiers froissements avec Ratabon remontent au moins à l'année 1658;

dut demander du temps pour se libérer. Enfin « il mourut, n'étant plus rien à l'Académie, le 28 novembre 1661 ». Le procès-verbal de la séance du mois de février 1658 confirme le prêt de M. de Charmois et l'embarras de la Compagnie.

1. *Relation*.., pages 36 et 43.

2. *Id.*, p. 44.

car, dès le 7 octobre de cette année-là, nous voyons qu'il ne vient plus à l'Académie et qu'on se décide à convoquer « par billet toute la Compagnie avec instance, et particulièrement M. Le Brun pour ne pas manquer d'apporter les sceaux à l'Académie, ou, s'il ne peut s'y trouver en personne, de les envoyer[1] ». Le Brun, en effet, nous dit la *Relation*, boudait alors l'Académie, et s'en était « retiré pour divers mécontentements qu'il y avait reçus »[2]. Il alla même plus loin, et « témoigna son dépit contre l'Académie en se démettant des sceaux qu'il mit entre les mains de M. de Ratabon »[3]. Testelin s'est bien gardé de relater l'incident aux procès-verbaux; mais nous pouvons établir approximativement la date de cette incartade de Le Brun : les sceaux, comme le démontrent les procès-verbaux eux-mêmes, sont encore chez Le Brun au mois de février 1661, et y furent reportés le 26 novembre de la même année. C'était évidemment la guerre entre Le Brun et Ratabon : Ratabon, violent en paroles[4], vindicatif en actes[5], ne tarda pas à succomber, et nous allons voir quelques épisodes de cette lutte étrange entre l'artiste et le surintendant.

Si l'on veut se rendre compte de l'acharnement et de la ruse de Le Brun, il faut lire tout au long dans la *Relation* le récit d'un certain voyage entrepris à Fontainebleau avec Testelin peu après la mort de Mazarin, voyage dans lequel les deux confrères allèrent trouver Séguier à l'insu de Ratabon, obtinrent, toujours à l'insu de Ratabon, que Colbert acceptât d'être vice-protecteur de l'Académie, et ménagèrent au pauvre directeur la surprise de voir que les résolutions les plus graves étaient prises sans lui. « Son déplaisir, dit l'auteur, éclata tellement qu'incontinent il courut un bruit dans le château qu'il était disgrâcié et qu'on lui avait ôté la direction de l'Académie[6]. » Il la conserva cependant et essaya courageusement de faire contre fortune bon cœur.

Pour prendre sa revanche, il signifia, au nom du roi, dès le

1. Cf. le procès-verbal de la séance du 7 octobre 1658.
2. *Relation*.., p. 48.
3. *Id.*, p. 49.
4. *Id.*, p. 46.
5. *Id.*, p. 52 et 53.
6. *Id.*, p. 51.

retour à Paris, que l'Académie allait être obligée de céder ses salles du Louvre à l'Imprimerie royale, mais s'entremit immédiatement pour trouver un autre logement et de l'argent [1]. Ce jour-là [2], « il fut résolu de lui continuer la direction de l'Académie... et s'en retournant à pied il fut accompagné jusques à son hôtel par toute l'Académie en corps, fort satisfaits l'un de l'autre ».

A cette période critique, Errard essayait de convaincre ses confrères des dangers qu'ils couraient en irritant Ratabon. « Le secrétaire, au contraire, ranimait les courages autant qu'il lui était possible en faisant espérer des merveilles de la protection de M. Colbert et de la faveur de M. Le Brun [3]. » Bref, le 26 novembre 1661, Ratabon, pressé par Testelin de se rendre à l'Académie parce qu'il y a des affaires urgentes à régler et parce que la Compagnie semble disposée à remettre entre les mains de Le Brun les sceaux que celui-ci lui avait renvoyés quelques mois auparavant, Ratabon vient prendre séance et a la cuisante douleur de voir les Académiciens décider qu'il « iront retirer de M. de Ratabon les lettres et le sceau de l'Académie pour les porter à M. Le Brun et le prier de continuer la fonction de chancelier [4] ».

1. *Relation..*, p. 52.

2. Les procès-verbaux prouvent que l'événement eut lieu le 13 septembre 1661.

3. *Relation..*, p. 53.

4. Procès-verbal de la séance du 26 novembre 1661. Le rôle de Testelin dans la lutte contre Ratabon n'est guère à son honneur, même quand on lit le récit de la *Relation* rédigé d'après ses notes. Il est encore plus déplaisant lorsqu'on trouve dans les *Mémoires* de Hulst de nouveaux détails : « D'une sagacité et d'une prudence consommées, écrit Hulst (t. II, p. 40), il (Testelin) avait cru devoir se ménager avec l'oppresseur (Errard) et se réserver pour un temps plus opportun, où son zèle se pût assurer d'un succès et plus infaillible et plus complet. Cette conduite ne l'avait point empêché de cultiver ouvertement l'amitié tendre et sincère qui avait été de tout temps entre lui et M. Le Brun. « Cette sorte de duplicité ne légitime-t-elle pas l'ironie de Bosse écrivant (cf. *infra*, p. 105) ; « J'avais oublié de rendre ce témoignage à M. le Secrétaire que j'avais cru qu'il favorisait extrêmement mes parties (adversaires) ou, pour mieux dire, leur obéissait ; mais il m'a fait dire par M. Bernard que ce qu'il en usait ainsi était pour que ces messieurs ne le tinssent suspect. C'est pourquoi, Messieurs, vous devez juger par là de son équité envers moi et comme je lui dois être obligé. » Malheureusement je ne sais si Hulst avait en main les notes de Testelin d'où fut extraite la *Relation*, et par conséquent si les détails qu'il ajoute au récit de la *Relation* sont authentiques et véridiques. Je crains qu'il n'ait tout imaginé, puisque, contrairement à ce qu'il fait dans ses ouvrages postérieurs, il n'indique point ses sources. Aussi a-t-il formulé sur le compte de Le Brun, pour la période qui précède 1664, une opinion toute différente de celle qu'il adopte pour la période postérieure : jusqu'en 1664 il ne

A partir de ce moment, le crédit de Ratabon baissa rapidement : la cour étant rentrée à Paris, la Compagnie voulut saluer son vice-protecteur Colbert. Ratabon se présenta à la tête de la députation sans que Le Brun fût encore arrivé. « Mais le portier, dit l'auteur de la *Relation*, qui avait ordre ce jour-là de ne laisser entrer personne que M. Le Brun et sa Compagnie, ne le voyant point, laissa l'Académie longtemps en rue encore qu'il connût bien M. de Ratabon, lequel fit inutilement toutes les instances imaginables pour entrer; et aussitôt que M. Le Brun fut arrivé, toute la Compagnie entra. » La Compagnie, paraît-il, se retira fort satisfaite de l'audience, « excepté M. son Directeur qui... s'en retourna un peu mortifié tant pour le rebut du portier qu'à cause que, parmi tout le bon accueil que la Compagnie reçut de M. Colbert, il reconnut quelque froideur un peu fâcheuse à son égard : ce fut pourquoi il n'accompagna point la Compagnie chez M. le Chancelier [1] », où Le Brun d'ailleurs obtint un succès personnel tout aussi flatteur.

Testelin et Le Brun continuèrent à traiter les affaires de l'Académie par-dessus la tête de Ratabon, lequel peu de temps après, tomba malade « de se voir déchu, dit une note de la *Relation*, de la faveur du roi », languit près de huit ans et mourut le 13 mars 1670. Ce fut le triomphe complet de Le Brun : « Depuis l'absence de M. le Directeur, lit-on dans le même récit, M. Le Brun en faisait la fonction et toutes les visites de civilité ou de sollicitation, en conduisant la Compagnie et portant la parole, tant auprès de Messieurs les Protecteurs que des autres personnes de qualité à qui l'Académie avait affaire [2]. »

Mais d'aussi longues luttes pour la prééminence n'avaient pas été sans de durs froissements avec bien des confrères, parmi lesquels apparaissent tout d'abord Errard, Bosse, Bourdon et Mignard, sans parler de Claude Vignon, de Laurent de

juge Le Brun que d'après la *Relation*, c'est-à-dire d'après le témoignage de Testelin; à partir de 1664, il le juge d'après les documents. J'ai essayé d'appliquer la seconde méthode de Hulst à la période de la vie de Le Brun comprise entre 1648 et 1664, et cela en faisant appel au témoignage même de la *Relation*.

1. *Relation*.., p. 51.

2. *Id.*, p. 59-60.

La Hyre, de Michel Corneille, de Samuel Bernard, de Mauperché, de Ferdinand, de Platemontagne[1], et sans doute de quelques autres qui ne lui furent pas toujours favorables entre 1655 et 1664.

Comment Le Brun se brouilla-t-il avec Errard qui l'avait aidé à fonder l'Académie et qui lui avait assuré le concours de Ratabon pour la soustraire au joug de la Maîtrise? « M. Errard, déclare l'auteur de la *Relation,* agissait dans l'Académie comme dans une régence continuelle, faisant et recevant les honneurs et en disposant à sa discrétion[2]. » Errard en effet se sentait soutenu par Ratabon, avait derrière lui un glorieux passé, s'enrichissait par la pratique de son art, et avait donc beaucoup de raisons pour ne se croire inférieur à personne. Mais de là à mériter l'appréciation sévère de Testelin, il y a encore loin. Ce que nous savons par les procès-verbaux, c'est que, le 16 juin 1657, Le Brun proposa à l'Académie de témoigner sa reconnaissance au chancelier Séguier en ornant « un petit coin de son logis par quelques petits tableaux », et que les artistes furent aussitôt désignés : ni Le Brun, ni Errard ne semblent avoir alors été employés; mais, le 4 mai 1658, en l'absence de Le Brun, qui depuis quelques mois ne signe plus aux procès-verbaux, l'Académie choisit Errard « pour faire les devoirs et avoir la conduite de l'ouvrage », qui va être continué chez le chancelier, où il reste à remplir « quatre places ovales... dans une chambre du logis ».

Est-ce là ce qui amena la rupture ou ce qui la consomma entre les deux artistes? Je ne sais : toujours est-il qu'on s'étonne de voir chez l'ami et protecteur de Le Brun l'Académie envoyer Errard et non Le Brun lui-même. La rivalité ne pouvait être que très vive entre deux hommes ambitieux, dont l'un, grâce à la faveur et à l'estime du surintendant des Bâtiments, obtenait les commandes les plus enviées. On s'en aperçut lorsqu'il s'agit de décorer le pavillon de la petite galerie du Louvre : Le Brun, dépité de ne pas avoir été chargé de tout le travail,

1. Ces sept artistes prirent au moins une fois le parti de Bosse contre Le Brun, quand le graveur voulut faire approuver par eux les leçons qu'il avait données aux étudiants de l'Académie (cf. *infra,* ch. III, p. 80).
2. *Relation..*, p. 48.

laissa la place libre à Errard, et l'auteur de la *Relation* ne nous cache pas qu'en cette circonstance le procédé de Ratabon, décidé à ne pas écarter le concours de son peintre favori, « brouilla inconsidérément M. Errard avec M. le Brun ». Dès que Le Brun trouvait sur son chemin un obstacle à sa gloire, qu'il s'agît d'un confrère ou d'un haut fonctionnaire, il n'avait guère de cesse qu'il ne s'en fût débarrassé.

Cependant avec Errard il biaisa quatre ou cinq ans plus tard, lorsqu'il se fut rendu compte qu'il avait besoin de lui pour assurer le succès de ses projets de restauration académique, lesquels se confondaient certainement avec son intention de se faire nommer chancelier à vie et de marcher immédiatement après le directeur[1]. « Il désira, dit l'auteur de la *Relation*, lui en faire confidence et se rallier avec lui par un commerce d'amitié... La première entrevue se fit en un repas chez un des plus fameux traiteurs de Paris où ces deux messieurs se trouvèrent seulement avec le secrétaire... (Elle) se passa le plus agréablement du monde et fut suivie de beaucoup d'autres en plus grande compagnie et en divers endroits[2]. » Grâce à quoi, Le Brun arriva sans encombre à son but : le triomphe de l'Académie et son propre triomphe.

L'obstacle le plus grave peut-être qu'il eût rencontré jusqu'à la promulgation de ces bienheureux statuts de 1664 était venu de l'indocilité native d'Abraham Bosse[3]. Dès 1655, l'irascible graveur avait trouvé le moyen de jeter le trouble dans l'Académie et d'obtenir de sept de ses confrères un véritable désaveu des projets que Le Brun avait formés contre lui. Mais c'était le moment où la Compagnie, grâce à Ratabon, reprenait son indépendance vis-à-vis des Maîtres, et Le Brun, craignant peut-être de compromettre inutilement cette première restauration, n'insista guère. Il se rattrapa en 1657, lorsqu'il voulut

1. De nouveaux statuts furent donnés par le roi à l'Académie le 24 décembre 1663 et enregistrés par le Parlement le 14 mai 1664. L'article XVIII règle la situation du chancelier qui jusque-là avait marché après les recteurs. Nul doute qu'en le rédigeant avec tant de soin Le Brun et Testelin n'aient pensé au futur bénéficiaire.

2. *Relation*.., p. 60.

3. Sans anticiper sur les faits racontés au chapitre suivant, j'ai tenu à montrer par le rapprochement des dates quel était l'état des esprits à l'Académie au moment de la querelle de Bosse.

forcer Bosse à échanger ses anciennes lettres d'académicien contre de nouvelles, conformes aux statuts de 1655; il eut la chance, à ce moment où sans doute naissait sa mésintelligence avec Ratabon, que le pauvre Bosse s'en prît à Errard, et du coup il se trouva l'allié de ceux qu'il aimait le moins à l'Académie, le directeur et son peintre préféré.

Il ne vint cependant pas sans peine à bout de son adversaire, et dut se brouiller avec Bourdon, coreligionnaire du protestant Bosse. Il semble bien que l'Académie ait montré une réelle répugnance à exclure un de ses membres pour satisfaire la colère de Le Brun aussi bien que celle d'Errard et de Ratabon, et l'on comprend que l'auteur de la *Relation* se soit plaint du mécontentement que Le Brun reçut « à l'occasion de M. Bosse ». Toute cette querelle où on le voyait s'acharner contre un homme de talent, mais d'un caractère trop entier, ne le rendait pas sympathique, et mettait en lumière son autoritarisme inquiétant. Il finit d'ailleurs par avoir gain de cause en 1660, et fit même condamner Bosse en Conseil d'État deux ans après son exclusion de l'Académie.

Enfin à peine s'était-il débarrassé de Bosse et réconcilié avec Errard qu'il avait maille à partir avec Mignard. Avait-il connu chez Vouet celui qui devait être son rival, et déjà, malgré la différence qui sépare un enfant de quatorze ans d'un jeune homme de vingt et un, la rivalité avait-elle éclaté? Est-ce en Italie, où tous deux se rencontrèrent certainement, que se manifestèrent les premiers germes de discorde? Rien ne permet de répondre à ces questions. On ignore même de façon précise quels rapports existèrent entre les deux artistes depuis le retour de Mignard à Paris en 1659 jusqu'au début de l'année 1663, où Le Brun essaya d'agréger son rival à l'Académie en même temps qu'Anguier et Du Fresnoy; l'auteur de la *Relation* nous dit seulement qu'ils n'étaient pas « en bonne intelligence ensemble », et que Le Brun fit néanmoins une visite à son rival pour lui offrir de se démettre en sa faveur de la place de recteur, « se contentant de celle de chancelier ». Mignard et son ami semblèrent d'abord touchés du procédé. Mais Bosse intervint-il, comme se le demande le même auteur, ou crurent-ils « trouver mieux leur avantage et plus de gloire à se

tenir séparés comme compétiteurs[1] »? Il suffit, je pense, de lire d'un peu près la réponse de Mignard et de Du Fresnoy pour comprendre ce qui se passa. « Monsieur, lui disent-ils, nous nous sommes informés de votre Académie entièrement. » Et ceci me semble très exact; mais s'étant ainsi informés, ils avaient sans doute appris que si, d'après les statuts de 1655, le chancelier était inférieur aux recteurs, il allait, d'après les statuts projetés, leur devenir supérieur. Ayant flairé le piège qui leur avait été tendu, les deux artistes s'étaient retirés en froideur.

Le Brun, qui comptait dominer dans une Compagnie où il les aurait englobés, ne leur pardonna pas cette retraite, et hâta la promulgation d'une ordonnance royale obtenue quatre jours auparavant, d'après laquelle les peintres et sculpteurs du roi devaient s'unir à l'Académie ou tomber « en puissance de la poursuite des Maîtres ». Ainsi Mignard et Du Fresnoy seraient obligés de se commettre avec la vile corporation. Et en effet, pendant que l'Académie, grâce à cette ordonnance, voyait arriver de nouvelles et nombreuses recrues, Mignard et Du Fresnoy allaient à la jurande, mais pour y *dresser une académie* rivale qui devait jusqu'à sa disparition totale, en 1776, inquiéter souvent l'Académie royale. Est-il exagéré de dire que Le Brun, en faisant des avances à Mignard, avait pensé à son avantage personnel autant qu'à celui de la Compagnie? Testelin et la *Relation* sont d'un autre avis; mais Mignard et ses amis ne nous ont pas fait connaître le leur, et c'est vraiment dommage.

Toujours est-il que, le 14 mai 1664, Le Brun consacrait ses succès en faisant enregistrer dans toutes les formes les nouveaux statuts. Colbert, son protecteur et son ami, grâce à qui il avait été anobli en 1662, était depuis la fin de 1663, surintendant des bâtiments, quoique Ratabon vécût encore; enfin Le Brun, le 1er juillet 1664, allait recevoir son brevet de premier peintre libellé dans des termes particulièrement flatteurs[2]. Sans

1. *Relation*.., p. 61.
2. Le brevet, conservé aux Archives nationales et encore inédit (O^1 1925^a), indique que le titre de premier peintre est rétabli en faveur de Le Brun, « non seulement pour l'avantage qui en reviendra à Sa Majesté lorsque tous ses ouvrages de peinture

doute le Bernin, qui vint à Paris en 1665, lui porta ombrage et lui décocha, au dire de Perrault, des compliments peu flatteurs[1]; mais Louis XIV devait en revanche, s'il faut en croire Nivelon, proclamer son enthousiasme pour les découvertes de l'artiste sur l'expression des passions, déclarant qu'il « était au-dessus et le plus grand de tous les hommes[2] »; et Colbert, Séguier, tous les personnages influents lui accordaient leur confiance. Du coup, il obtenait aussi le respect, peut-être l'obséquiosité de la majorité de ses confrères auxquels il distribuait les commandes de Versailles ou des Gobelins, et à qui Testelin avait de bonne heure fait « espérer des merveilles de la protection de M. Colbert et de la faveur de M. Le Brun[3] ». Il dominait véritablement, le directeur Ratabon n'ayant pas été remplacé et le chancelier (c'est-à-dire lui-même) présidant en son absence. Aussi les artistes ne s'illusionnaient pas sur les plus sûrs moyens d'arriver, et Jean Rou, qui avait composé une histoire de l'Académie aujourd'hui perdue, mais dont il a inséré dans ses *Mémoires* quelques fragments, nous raconte que Coypel, désirant quelques années plus tard obtenir la succession d'Errard à la tête de l'Académie de France à Rome, offrit à Le Brun la surprise d' « une magnifique allée d'orangers qu'un beau matin de sa fête il fit trouver pour bouquet à point nommé dans la basse-cour de son agréable lieu de Montmorency. Il n'en fallut pas davantage, ajoute Rou, pour mettre bientôt M. Coypel en passe de tout prétendre; au bout de quelques jours, la belle allée d'orangers le conduisit tout droit dans le grand chemin de Rome[4] ».

seront examinés et dirigés par le S^r Le Brun, mais encore parce que cette grâce excitera tous les hommes qui ont de la disposition à se rendre recommandables en cet art de s'y appliquer plus fortement que jamais pour se rendre dignes de pareilles grâces ». Le même brevet fixait la pension annuelle à « douze cents livres et deux mille livres par forme de livrées ».

1. Charles Perrault, dans ses *Mémoires* (p. 106), cite ce mot du Bernin : « Qu'on ne pouvait emplir une fiole à une grosse fontaine et qu'un faible génie ne pouvait profiter avec un génie trop fort et trop abondant. Ce génie trop fort et trop abondant, ajoute Perrault, c'était lui, et M. Le Brun était le génie trop faible; c'est ce qu'il dit au sujet du silence qu'il gardait sur les ouvrages de M. Le Brun. »

2. *Vie de Charles Le Brun*, manuscrit n° 12897 du fonds français de la Bibliothèque Nationale, p. 221.

3. *Relation*.., p. 53.

4. *Mémoires inédits et opuscules de Jean Rou*, t. II, p. 21-22. Jean Rou, que Paul Lacroix avait cru bien à tort l'auteur de la *Relation*, servit de secrétaire à Le Brun

Si tout le monde n'usait pas des mêmes moyens que Noël Coypel, tout le monde écoutait Le Brun avec respect; soit qu'il dirigeât les conférences, soit qu'il intervînt dans le débat, soit qu'il dictât la décision[1], tout le monde subissait son autorité sans la discuter, au moins en public. Il avait une situation comme jamais sans doute artiste n'en occupa. Et cependant, à force de faire sentir son autorité, il noua contre lui des intrigues et se crut à diverses reprises obligé de marquer sa froideur à l'Académie en n'y paraissant plus. Cette fois Hulst lui-même, quoiqu'il ait loué Le Brun dans son premier travail, va nous dévoiler ses maladroites ambitions dans l'*Histoire des Directeurs*.

Chose curieuse : c'est en 1664, au moment même où le premier peintre semble arrivé à ses fins que son attitude autoritaire et orgueilleuse lui attire le plus de difficultés dans la Compagnie qu'il vient de restaurer une seconde fois. En examinant de près ses procédés à l'égard des recteurs de l'Académie, ses confrères, Hulst a été amené à déclarer qu' « on ne peut ne point reconnaître dans M. Le Brun une tentation constante de primer d'autant plus incompréhensible dans un homme comme lui qu'elle allait directement contre son objet, puisqu'elle ne lui attirait que mésestime et résistance, comme tout esprit de domination s'en attirera toujours dans une compagnie comme la nôtre ».

Et en effet, si l'on compare, avec cet auteur, les statuts de 1655 et ceux de 1664, on s'aperçoit qu'en 1655, les recteurs occupant à l'Académie le second rang ont le pas sur le chancelier, et même qu'en 1664 « il est dit en termes formels qu'un des recteurs présidera par quartier en l'absence du directeur... Cependant, continue Hulst, l'article XXI des mêmes statuts, fait exprès pour régler les rangs de tous les officiers et autres membres de l'Académie, place le chancelier avant tous les recteurs et même avant le recteur en quartier. Cette espèce

dans diverses circonstances importantes et rédigea en particulier la lettre par laquelle l'artiste remercia les membres de l'Académie romaine de Saint-Luc de l'avoir élu à la dignité de protecteur (*Mémoires*, t. II, p. 33).

1. Cf. A. Fontaine, préface des *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*.

d'inconséquence n'échappa pas à M. Le Brun. Bien des gens ont pensé qu'il pouvait bien en avoir été un peu l'auteur. Ce qui a pu lui attirer ce soupçon est le vif attachement qu'on lui avait vu dès le commencement de 1663 (temps de la rédaction des statuts en question) à primer les recteurs ses collègues par le moyen de sa place de chancelier.

« L'on voit en effet dans nos registres que par une délibération du 4 mars 1663, il se fait donner cette place à vie (elle avait été amovible jusqu'alors), et qu'il y avait fait attacher la présidence ordinaire aux assemblées en l'absence de MM. les Protecteurs et des Directeurs[1]. C'était bien s'en assurer pour tous les jours : car il savait bien que ce dernier qui était M. Ratabon ne se montrerait de longtemps en l'Académie, exclu comme il l'était de toute affaire par M. Colbert. Cette manœuvre était formellement contraire aux droits du rectorat. Mais il fallait souffrir dans le moment ce qu'on ne pouvait empêcher.

« Ceux qui, après la promulgation des statuts de 1663[2], se trouvaient avec M. Le Brun former le collège rectoral, voyant leur rang si bien réglé par cette nouvelle loi et spécialement pour ce qui concernait la présidence, crurent l'année suivante, pouvoir s'adresser à lui. Il répondit à cette démarche par une action fort incivile qui fut de se démettre du grade de recteur pour leur faire voir qu'il comptait n'en avoir pas besoin pour présider l'Académie en tout temps et quand il le voudrait[3].

1. Le procès-verbal de la séance porte que l'Académie « a arrêté que ladite charge de chancelier demeurera à Monsieur Le Brun, sa vie durant, comme premier peintre de Sa Majesté ». Or Le Brun ne fut nommé premier peintre que le 1er juillet 1664; faut-il croire que lui-même avait répandu un bruit aussi inexact qu'avantageux pour lui? On en serait tenté en voyant Bosse se moquer de Le Bicheur qui en 1660 avait donné ce titre à Le Brun dans la dédicace de son traité de perspective et Le Bicheur répondre que s'il avait « donné la qualité de premier peintre du roi à M. Le Brun, c'était pour lui en avoir vu un brevet il y a plus de dix ans ». Cf. *infra*, ch. III, p. 96.

2. Les statuts approuvés par le roi le 23 décembre 1663 n'ont été enregistrés par le Parlement que le 14 mai 1664, et c'est pourquoi on les appelle d'ordinaire les statuts de 1664.

3. Le procès-verbal de la séance du 21 juin 1664 signale bien la démission de Le Brun, mais n'en indique pas la cause; cette démission tout à fait insolite ne s'explique guère que par les raisons données par Hulst; peut-être avait-il trouvé dans les mémoires recueillis par Florimont des renseignements précis sur ce point, et d'ailleurs les procès-verbaux du 21 juin et du 5 juillet laissent voir que Le Brun est irrité.



Le Temps débrouillant la Peinture des nuages de l'Ignorance, par Louis Testelin,
Gravé par Audran.
(Frontispice des Tables de Préceptes de Henri Testelin.)

« La Compagnie se défendit fortement de recevoir sa démission, pensant que c'était le servir dans son goût (21 et 28 juin 1664). Il la pressa de nouveau et finit par venir la donner lui-même en pleine assemblée (5 juillet 1664). Sa présence aboutit à faire ordonner que la place de recteur qu'il quittait resterait vacante jusqu'à ce qu'il plût au roi d'y nommer. Cette nouveauté était contraire aux statuts, à l'usage et au bien du service, et n'en passa pas moins. Les trois recteurs restant[1], qui voyaient qu'en tout cela M. Le Brun n'en voulait qu'à eux et au rang qu'ils avaient droit de tenir dans l'Académie, s'armèrent d'une honnête et sage fermeté dans leur service qui obligea leur adversaire à prendre un autre tournant. Ce ne fut même que deux ans après.

« Alors, n'étant plus recteur, il s'accrocha de nouveau à sa place de chancelier et porta ses partisans à faire ordonner par l'Académie (8 janvier 1666) que ce serait cet officier qui serait désormais chargé de porter la parole pour elle en toute rencontre, soit au roi, soit à Messieurs les Protecteurs ou aux magistrats et dans toutes les autres députations solennelles, soit pour prononcer les jugements des prix et les censures et corrections qu'il était d'usage dans ce temps-là de faire à cette occasion, mais qu'il était dit pourtant qu'il ferait conjointement avec les recteurs, soit aussi pour la délivrance de ces prix, soit enfin pour dicter les délibérations d'une certaine importance qui seraient prises en l'absence du directeur; et l'on vient de voir que journellement il ne s'en prenait plus d'autres. Cette étonnante énumération de choses attribuées au chancelier se terminait par cette clause : *Sans néanmoins que cette prérogative puisse nuire ni préjudicier aux droits des recteurs et des autres officiers de l'Académie.*

« Personne ne fut la dupe du prétendu correctif porté par cette clause. Les recteurs en place le furent moins que les autres. Saisis de l'astuce qu'il y avait dans le nouveau tournant de M. Le Brun de les vouloir rendre ridicules et les avilir en les forçant de ne plus figurer dans l'Académie qu'à titre de

1. Ces trois recteurs étaient Errard, Bourdon et Poerson; et nous avons vu que les relations avec Errard avaient été rompues pendant longtemps et que Bourdon lui-même avait cru, dans le débat au sujet de Bosse, avoir à se plaindre de Le Brun.

personnages muets, ils se rendirent d'autant plus attentifs à remplir leurs charges avec honneur. Par là ils le forcèrent à leur tour à revenir à eux.

« Ce ne fut pourtant qu'après les avoir tâtés pendant deux autres années. Le pas était embarrassant aux termes où il en était avec eux. Ses amis eurent soin de le relever par un décorum imposant : ce fut de le faire prier par une députation de vouloir bien réunir en sa personne, comme par le passé, la charge de chancelier et celle de recteur pour les posséder désormais conjointement et inséparablement. Il se rendit à cette invitation le 4 août 1668. C'est ainsi qu'il se réintégra dans le grade de recteur après s'en être éloigné pendant quatre ans et demi[1].

« Quoiqu'il le garda toujours depuis, ce fut toujours sans se départir de son premier projet d'y tenir un rang plus élevé que celui qu'y tenaient ses collègues. Ce rang ne pouvait avoir lieu dans l'Académie qu'au mépris des statuts. M. Le Brun ne l'ignorait pas; mais, comme nous l'avons déjà vu, il voulait primer à quelque prix que ce fût. De là la dernière et plus forte atteinte qu'il porta aux droits des recteurs en quartier, de se faire nommer président de l'Académie pendant toute l'année. De là peu après ce titre fastueux de recteur principal qu'il prit si indécemment vis-à-vis d'eux. Et de là aussi l'opposition qu'il y rencontra, pendant tant d'années, de monter à la première place, opposition si extraordinaire (vu le crédit qu'il avait d'ailleurs) qu'elle nous est en quelque sorte incompréhensible aujourd'hui. »

Tel est le réquisitoire fortement documenté de Hulst contre Le Brun, ou plutôt telle en est une des parties; car nous verrons que ses griefs ne se bornent pas là. Mais pour élucider tout de suite un des points qu'il touche dans les dernières lignes, il faut expliquer en quoi consista cette usurpation étrange du titre de recteur principal à laquelle les procès-verbaux ne font aucune allusion. Le Brun, ayant fait agréer par l'Académie romaine de Saint-Luc un projet de jonction, proposa à ses confrères, le 24 juillet 1676, d'élire comme recteur de

1. Il est juste de dire que pendant tout ce temps Le Brun parut souvent à l'Académie et y prit plusieurs fois la parole dans l'exercice des conférences.

l'Académie royale le principal recteur de celle de Rome qui était Domenico Guido. « Ce serait une chose bien bizarre, dit Hulst, si, comme on l'a prétendu, tout cet étalage n'avait été imaginé par M. Le Brun que pour lui fournir l'occasion d'arborer la qualité de principal recteur de l'Académie de Paris, qualité qu'il avait d'abord commencé à prendre dans quelques signatures particulières, qu'il avait après cela su faire glisser dans les lettres patentes en question, qu'il prit ensuite ostensiblement en signant les dits articles (établissant le recteur de Saint-Luc) comme nous le voyons dans notre cahier imprimé, qu'il s'est toujours attribué depuis, qui cependant ne lui fut jamais déféré par aucune délibération ni par aucun acte de notre Académie et qu'il n'avait droit de prendre que relativement à celle de Rome où elle est seule en usage, qualité dont il ne se serait paré par conséquent que pour donner à sa place de recteur d'ici un air de priorité que pour notre constitution elle ne pouvait avoir.

« Je suis forcé de l'avouer : toutes ces circonstances me paraissent furieusement concluantes contre lui. Elles le deviendront encore plus, quand on fera réflexion que ceci arriva peu de temps après qu'il se fut emparé de la réalité du directorat de l'Académie (11 mai, 26 octobre, 9 et 16 novembre, 7 décembre 1675) par une voie également louche comme fut celle de l'exercer sous le nom de M. Errard absent par force majeure. »

Et cette dernière phrase nous amène tout naturellement à constater une nouvelle entreprise de Le Brun à son profit personnel contre les règlements de l'Académie et l'indépendance de ses confrères. Mais enfin, avant d'aborder ce sujet, est-il donc vrai que Le Brun ait pris la qualité de recteur principal, comme l'affirme Hulst? Le secrétaire Testelin, ami de Le Brun, était trop avisé pour introduire journellement dans les procès-verbaux ce titre de recteur principal contraire aux statuts, qui aurait été ainsi rendu officiel et aurait certainement, sous une forme ou sous une autre, provoqué des protestations. Testelin a donc servi les intérêts de Le Brun en ne le lui donnant pas. Quant au cahier imprimé dont parle Hulst, il existe en effet, tout comme l'ori-

ginal des lettres patentes dont il est la reproduction, et Le Brun y est bien qualifié de « principal recteur de l'Académie royale de peinture et sculpture établie dans notre bonne ville de Paris[1] ». Nous trouvons encore ce même titre appliqué à Le Brun en 1676 dans le règlement enregistré au Parlement le 22 décembre « pour l'établissement des écoles académiques dans toutes les villes du royaume où elles seront jugées nécessaires[2] ». Enfin on lui donne et il accepte certainement ce même titre en 1680 et en 1682 dans deux circonstances solennelles. En 1680, Testelin dédie à « Monsieur Le Brun, écuyer, premier peintre du roi, chancelier et principal recteur de l'Académie Royale, » un résumé de quelques conférences académiques publié sous le titre de *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture recueillis et mis en tables de préceptes*[3]; en 1682, Guillet de Saint-Georges, reçu à l'Académie en qualité d'historiographe, donne ce titre de principal recteur à Le Brun dans son discours de remerciement prononcé en séance[4]. Hulst n'a donc rien avancé qu'à bon escient et Le Brun a bien usurpé, par besoin d'affirmer sa prééminence, le titre de principal recteur.

Qu'on s'étonne ensuite de ce mélange de crainte respectueuse, de flagornerie et d'antipathie avec lequel il était accueilli parfois à l'Académie. On redoutait sa puissance, on admirait la richesse de sa production artistique; mais quelques-uns essayaient aussi de conserver leur dignité et la dignité du corps devant ses coups d'autorité. Ses manœuvres pour obtenir en 1675 le titre de directeur sont peut-être les plus significatives de son humeur dominatrice.

« Il paraît surprenant, écrit Hulst dans l'*Histoire des Directeurs*, que M. Le Brun n'ait pas été fait directeur à la mort de M. Ratabon, d'autant que l'Académie... s'en remit alors pour remplir cette place à M. Colbert, auprès de qui M. Le Brun,

1. L'original des lettres patentes est conservé parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous le n° 63 et le cahier imprimé sous le n° 14.

2. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, p. 281.

3. J'ai reproduit le titre et la dédicace de l'ouvrage très rare de Testelin dans mon livre sur *Les doctrines d'art en France*, p. 86.

4. Ce manuscrit nous a été conservé sous le n° 1174 de la collection Deloynes, au Cabinet des Estampes.

premier peintre du roi depuis huit ans[1], était en si grand crédit[2]. Il n'en est pas moins vrai que jusqu'en 1675, c'est-à-dire pendant cinq ans, cette place ne fut remplie que de fait et par l'autorité que M. le Brun avait prise sur l'Académie, et qu'alors même il s'avisa d'un tour fort captieux pour s'y maintenir sous le nom d'un autre comme il fit jusqu'à la mort de M. Colbert. Voici en quoi consistait ce tour.

« Charles Errard, l'un des quatre recteurs de l'Académie depuis 1655, avait, au mois de mars 1666, été envoyé à Rome pour y établir au nom du roi l'Académie que Sa Majesté y entretient depuis ce temps et pour en avoir la conduite. C'était dans ces termes qu'était conçu l'ordre ou le brevet qui le chargeait de cette mission sans lui donner aucun titre particulier. M. Errard la remplit avec distinction pendant sept années et revint en France au mois d'août 1673. Il avait été relevé à Rome par M. Noël Coypel qu'il y avait pris en haine et qu'il parvint à faire rappeler et à aller remplacer à son tour. L'affaire avait été ménagée par M. Le Brun que M. Errard avait fort vexé durant le règne de M. Ratabon, mais avec qui il s'était raccommodé depuis. Elle fut décidée au mois d'avril 1675.

« En ce temps, M. Le Brun était en froid avec l'Académie et y allait peu, mécontent de ce qu'elle paraissait disposée à se donner un directeur autre que lui. Pour parer ce coup, il s'accrocha à cette nomination de M. Errard à laquelle il donna le tour dont il s'agit. Le 11 mai 1675, étant venu à l'Académie pour faire son rapport du succès d'une députation à la tête de laquelle il avait été offrir à M. Colbert le vice-protectorat pour M. de Seignelay, il dit à l'assemblée « qu'ayant rendu compte au ministre que l'Académie, considérant l'honneur que le roi faisait à M. Errard de l'envoyer pour la seconde fois à Rome chargé du gouvernement de l'Académie de Sa Majesté, avait pensé qu'il était convenable de lui conférer la qualité de

1. Le Brun n'était premier peintre que depuis six ans.

2. Je soupçonne que Le Brun, ayant senti cinq ans auparavant une résistance sérieuse quand il avait voulu s'élever au-dessus des recteurs, n'osa pas se faire nommer directeur et craignit de rendre sa situation difficile parmi ses confrères, la place de directeur n'ayant encore été occupée que par des personnages de marque et non par des artistes.

directeur, M. Colbert avait approuvé cette idée et en conséquence avait signé la minute du brevet requis pour autoriser M. Errard à prendre cette qualité[1] ». Et tout de suite M. Le Brun fit faire lecture d'une expédition de ce brevet, la fit signer au nom de l'Académie et la fit porter à M. Errard par les officiers en exercice. Les registres furent chargés en même temps d'un acte d'acquiescement de ratification de ce brevet avec engagement de s'y soumettre, et lequel fut souscrit suivant l'usage par tous ceux qui assistèrent à cette assemblée.

« L'Académie ne crut pas dans le moment que cette soumission pût obliger à rien de ce qui eût rapport à sa police immédiate et fut très surprise lorsque, quelque temps après le départ de M. Errard pour Rome, on commença à s'insinuer que l'énoncé indéfini de son brevet l'établissait directeur de l'Académie de Paris aussi bien que de celle de Rome. La proposition fut d'abord traitée d'insoutenable. Elle n'en fut pas moins soutenue et fort sérieusement par les partisans de M. Le Brun. Le parti contraire s'en émut et forma le dessein de la couler à fond dans une assemblée générale[2].

« Il fallait quelqu'un qu'on pût mettre à la tête de cette entreprise. On trouva dans M. Nicolas Loyr l'homme dont on avait besoin. Avec de l'esprit, du courage et un zèle vif et pur pour le bien, il était adjoint à recteur. Comme tel, c'était à lui à présider le quartier d'octobre 1675, qui était celui de M. Errard absent. Mais il n'avait pas été nommé pour entrer en exercice avant le quartier. On le nomma le quartier commencé, en l'assemblée du 5 octobre, non par le scrutin, mais par voix de débat. Treize académiciens souscrivirent à cette détermination; seize autres et quatre de ces treize qui se ravisèrent[3] firent le lendemain une protestation contre cette forme

1. Hulst reproduit à peu près les termes du procès-verbal de la séance.

2. Je ne sais si Hulst a trouvé des documents faisant connaître les discussions dont il parle ici; mais les incidents consignés postérieurement dans les procès-verbaux prouvent qu'elles eurent lieu. Hulst n'a peut-être pas eu à sa disposition beaucoup d'autres documents que nous; mais il les a interprétés avec un sens critique rare qui lui a permis de réparer les omissions souvent volontaires des procès-verbaux de Testelin.

3. La lecture des procès-verbaux prouve que Hulst les a étudiés avec autant de conscience que d'intelligence. Nous savons par eux quels étaient en 1675 les amis et les adversaires de Le Brun, et aussi quels étaient les hésitants. Les adversaires d'alors

de procédé par voie de débat comme étant contraire à la liberté des suffrages si nécessaire surtout en cas de contestation : cette protestation, pour invalider la nomination de M. Loyr que les amis de M. Le Brun redoutaient infiniment.

« Ils crurent que pour rompre ces mesures, il fallait lui ôter la présidence. C'était difficile si la nomination tenait, à moins d'attirer M. Le Brun aux assemblées; mais il avait déclaré qu'il n'y retournerait pas s'il n'en était prié en forme. On y pourvut par une députation qu'ils firent ordonner le 26 octobre 1675; et, pour qu'elle produisît plus d'effet, ils firent presser M. Perrault par l'Académie d'accompagner les députés chez M. Le Brun. Il y avait en cela cette pensée de leur part que M. Perrault était l'homme que l'autre parti désirait pour directeur.

« La réponse de M. Le Brun n'ayant pas été décisive, ce parti résolut d'aller en avant. M. Perrault vint en l'assemblée suivante et arrêta pour un moment ce qui commençait à s'y montrer de fermentation. Il fit convenir qu'on surseoirait à toute affaire et s'en alla après. Cela n'empêcha pas M. Loyr de frapper son coup, avant que la séance fût tout à fait levée, par la proposition qu'il fit de procéder à l'élection d'un directeur comme étant d'une nécessité absolue et frappante, attendu la résidence actuelle de M. Errard à Rome et l'impossibilité qui en résultait qu'il pût faire les fonctions de directeur à Paris. M. Loyr alla même jusqu'à insinuer qu'on ne devait pas s'attacher à élire un homme de la profession.

« Cette proposition ayant été faite à la fin de la séance où quelques membres de l'Académie étaient déjà retirés aussi bien que M. Perrault, quelqu'un fit sentir qu'il était impossible de la mettre en délibération sur l'heure. Il passa donc que M. Loyr convoquerait une assemblée générale à huitaine pour y statuer.

« M. Le Brun et les siens profitèrent de cet intervalle pour dresser leurs batteries. Le jour venu, voici comme ils s'y prirent pour repousser l'atteinte qu'on cherchait à lui porter

étaient Loyr, Perrault, Girardon, de Lafosse, Félibien, Paillet, Blanchard, Desjardins, Tiger, J.-B^{te} de Champaigne.

(9 novembre). Ils commencèrent par contester la légalité de la convocation comme ayant été faite par un intrus. M. Loyr ne la put donc pas présider. L'on comptait cela pour beaucoup : ce fut tout. Elle fut présidée par M. Anguier, recteur du quartier précédent.

« On y agita trois questions : 1° si l'assemblée avait été convoquée légitimement; 2° si l'Académie avait un directeur; 3° si les fonctions de directeur pouvaient être suppléées.

« Sur la première, il passa, à la pluralité des voix, que la convocation était bonne et valable : ainsi l'assemblée fut continuée tout de suite, mais présidée par M. Anguier. Sur la seconde, on présenta le brevet en minute, signé de M. Colbert, qui donnait à M. Errard la qualité de directeur, on fit sonner fort haut l'approbation, la ratification et la soumission portées par la délibération du 11 mai précédent. On conclut hardiment que la Compagnie ne pouvait revenir contre. Et, ce qui est étonnant, on parvint à accréditer ce sophisme si étrange, si scandaleux, pour le faire préconiser à la pluralité des voix. Ce second point emporté, il est sensible que le reste ne tenait plus à rien. Car on ne fit autre chose sur la troisième question que de citer la délibération du 4 mars 1663 et du 8 janvier 1666 qui avaient déféré la présidence de l'Académie à M. Le Brun, et de marquer avec les plus grands éloges la manière dont il avait rempli l'objet de ces délibérations. Tout cela fut si bien mené que l'affirmative de cette question l'emporta non seulement en soi, mais personnellement pour M. Le Brun, et qu'il fut arrêté, en confirmant ces délibérations, qu'il présiderait ordinairement les assemblées de l'Académie en l'absence de MM. les Protecteurs et le Directeur, et qu'il y ferait toutes les fonctions et y aurait tous les honneurs et toutes les prérogatives d'un vrai président. Dix députés, et M. Anguier à leur tête, furent chargés de porter cet arrêté à M. Le Brun[1].

« Il leur fit un accueil poli, mais triomphant, et se rendit

1. Tout ce récit semble avoir été fourni à Hulst par le seul procès-verbal de la séance du 16 novembre 1675, et l'on y aperçoit son procédé, qui consiste à restituer aux événements une physionomie vivante en s'inspirant de son expérience d'académicien et en introduisant les détails qui ressortent pour ainsi dire des faits eux-mêmes.

du même air dans la première assemblée du mois d'ensuite, conduit par M. du Metz. Après un court remerciement, il y prit séance, mais à sa place accoutumée, c'est-à-dire à la seconde et sans vouloir prendre la première, quelque instance que lui en pût faire la Compagnie. L'usage était dans ce temps de la laisser vide quand le directeur ne se trouvait pas à l'assemblée. M. Loyr, qui avait commencé de présider cette séance, se mit en devoir de discontinuer. M. Le Brun s'y opposa fortement et fit décider que M. Loyr la présiderait jusqu'au bout.

« Cinq jours après, M. Colbert vint à l'Académie pour faire la distribution des prix (12 décembre). Il fit lire en sa présence six articles supplémentaires du règlement dont l'objet était d'infirmer implicitement ce qui venait de se passer contre M. Le Brun et de valider son demi-triomphe, notamment les délibérations du 4 mars 1663, 8 janvier 1666, 16 février et 19 novembre 1675, et dans le moment ce dernier fut occuper la place affectée au directeur qu'il avait jusqu'alors fait tenir en réserve.

« Depuis ce temps, M. Le Brun s'est toujours montré à la tête de l'Académie avec une autorité à laquelle le titre de directeur, quand il lui est venu, n'a rien pu ajouter. L'on peut dire même qu'il porta celle de son directorat ainsi emprunté beaucoup plus loin qu'aucun directeur titulaire ait osé la porter depuis. Car il fit ordonner par une délibération du 31 mars 1676 que nulles de celles que prendrait l'Académie ne pourraient valider si elles n'étaient approuvées de lui. C'était une extension vicieuse de l'arrêté du 16 février 1675 qui établissait sa signature, comme chancelier, de nécessité indispensable à tout acte émanant de l'Académie, et laquelle signature était en ce cas aussi conforme aux bonnes règles que l'asservissement des délibérations qu'y opérait l'autre y était contraire[1]. »

1. Hulst n'ajoute plus qu'un détail à cette période de la vie de Le Brun qui précède son directorat proprement dit; mais ce détail est curieux : « On ne parlerait point ici, si l'on ne s'était fait une loi d'indiquer sur tout ceci le vrai tel qu'il est constaté par nos registres, d'un autre point de conduite de M. Le Brun comme chef de l'Académie et qui avait un peu précédé ces mouvements : c'est le présent annuel et non limité qu'il fit instituer à son profit, par délibération du 17 mars 1674, à titre

On peut contester, tant que l'on voudra, sur les points de détail de ce récit; on peut même se demander si Perrault ne s'est pas opposé aux manœuvres dirigées en 1675 contre son ami Le Brun; mais on ne peut nier que Le Brun, à diverses reprises, ait soulevé des animosités qui presque toutes ont eu pour point de départ un froissement d'amour-propre chez les académiciens justement inquiets de ses visées et de ses menées ambitieuses. On ne peut nier qu'à deux reprises il ait jeté sa démission de chancelier et de recteur à la tête de ses confrères; et nous constatons que trop souvent il bouda l'Académie et cessa pendant des périodes plus ou moins longues d'assister aux séances.

Au reste, suivons l'ordre chronologique de ses démêlés : sans parler de son hostilité contre Vouet, Martin de Charmois et Ratabon, notons qu'entre 1658 et 1661 il bat froid à la Compagnie, tout en poursuivant avec acharnement l'exclusion de Bosse et l'abaissement d'Errard. En 1663, il déploie une savante coquetterie pour faire accepter, même par Mignard, la restauration dont il devait être le premier à profiter; mais, dès 1664, éclate une nouvelle brouille avec les recteurs qui sans doute ne nuisit pas à l'envoi d'Errard à Rome comme directeur de l'Académie de France; cependant Le Brun s'occupe activement des intérêts de l'Académie et s'y montre fréquemment. Mais en 1671, lorsqu'aux conférences Blanchard défend pour la première fois la cause de la couleur[1], tout un parti, peut-être sous l'impulsion de Roger de Piles[2] (qui ce-

de marque d'honneur et de reconnaissance, présent convertissable en bougies et en jetons et qu'il avait fait ordonner qui lui serait porté, au nom de l'Académie, par les officiers en exercice à ce députés. Ce présent a été aboli quelques années après la mort de M. Le Brun, et l'on ne peut s'empêcher d'avouer que la complaisance avec laquelle il le toucha jusqu'à la fin de sa vie n'a pas toujours été prise en bonne part. Disons cependant que c'est le seul trait que nous fournissent nos registres de ce caractère intéressé qu'on lui impute si volontiers, et qu'on y en trouve plusieurs qui tiennent du genre opposé. » Le Brun s'est en effet montré très généreux dans quelques circonstances, notamment pour l'embellissement de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet et pour la chapelle qu'il y légua à l'Académie.

1. Cf. A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture*, p. 14.

2. En 1673, Roger de Piles, dont le tempérament combatif est bien connu, publie son *Dialogue sur le coloris*, composé à l'occasion du débat soulevé précédemment à l'Académie. Il y a donc de grandes chances pour qu'il ait été un de ces dangereux *particuliers* dont parle Guillet de Saint-Georges.

pendant n'était pas académicien), semble se former contre Le Brun : « Quelques particuliers, dit Guillet... furent en ce temps-là d'autant plus à craindre pour l'Académie qu'ils venaient triompher dans le poste même qui avait été choisi pour les détruire[1]. » Et Le Brun malade — peut-être aussi assez mécontent — ne paraît pas pendant plusieurs mois : il ne revient que pour clore par une sentence arbitrale le débat du dessin et de la couleur, qui devait renaître malgré lui cinq ans plus tard et se terminer, somme toute, à l'avantage du coloris[2].

En 1674, c'est J.-B. de Champaigne qu'il rencontre sur sa route : « La liberté, écrit à cet artiste Martin de Barcos, avec laquelle vous avez parlé au premier peintre du roi servira à l'instruction des autres et les empêchera de commettre de telles fautes, comme il paraît déjà par les marques qu'ils ont données d'être de votre sentiment[3]. » Il semble bien que là encore tout un groupe d'artistes ait pris parti contre Le Brun, quoique les Champaigne eussent été ses alliés et les adversaires de Blanchard dans la querelle dont il vient d'être question. Ces ennuis expliquent peut-être ce que disait Hulst tout à l'heure que, vers 1675, « M. Le Brun était en froid avec l'Académie et y allait peu, mécontent de ce qu'elle paraissait disposée à se donner un directeur autre que lui ».

Ajoutons encore qu'en 1673, à l'occasion de l'exposition organisée à la Saint-Louis par la Compagnie, un libelle intitulé *La friperie des peintres* semble avoir été surtout dirigé contre Le Brun, et que Simon Jaillot, ce confrère qu'en 1678 il finit par faire enfermer à la Bastille, l'avait, en pleine Académie, fort malmené sans en avoir été bien sérieusement puni[4]. Enfin Nivelon nous apprend qu'en 1678, après le discours sur l'*Expression générale et particulière,* il s'est trouvé « des personnes qui ont, selon leur passion, parlé de cet ouvrage diversement », allant même jusqu'à prétendre que l'auteur

1. *Mémoires sur la vie..*, t. I, p. 247.
2. La longue querelle des partisans du dessin et de la couleur, qui fut particulièrement violente en 1671, 1677 et 1684, a été résumée par M. Pierre Marcel dans son ouvrage sur *La peinture française au début du* XVIIIe *siècle,* p. 55 et suivantes.
3. Cf. *infra* le chapitre V, *L'Esthétique janséniste de Ph. et J.-B. de Champaigne.*
4. Cf. *infra* le chapitre IV, *Les gros mots de Simon Jaillot.*

« avait tiré les idées de l'illustre M. de la Chambre[1] ».

Ainsi pas une année presque ne s'écoule sans apporter à Le Brun, tout-puissant près de Colbert et véritable distributeur des commandes royales sans lesquelles il est difficile de vivre, une difficulté suscitée par tel ou tel de ses confrères. Le récit de Hulst, les procès-verbaux, rédigés cependant par une de ses créatures, nous le montrent toujours attentif à dominer. Dès lors, n'avons-nous pas le droit de dire que son tempérament autoritaire et entier était insupportable à beaucoup d'artistes et que tous les torts ne semblent pas du côté de ses adversaires ? Qu'on le veuille ou non, il aimait le pouvoir, et parce qu'à partir de 1683 il n'en eut plus la réalité, ses dernières années furent profondément tristes. Cependant il atteignit alors ce qui semble avoir été le but de sa carrière, le directorat.

Mais ce directorat, s'il faut en croire Hulst, ne lui fut unanimement déféré que, parce qu'au lendemain de la mort de Colbert, il avait perdu tout pouvoir et ne paraissait plus à craindre.

« Charles Le Brun, dit Hulst, premier peintre du roi depuis vingt et un ans, chancelier et recteur de l'Académie depuis vingt-huit, fut à la fin élu directeur dans toutes les formes et d'un vœu unanime en l'assemblée convoquée extraordinairement le 11 septembre 1683. Ce fut celle où, cinq jours après la mort de M. Colbert, il porta à la Compagnie la démission des places de chancelier et de recteur qu'il exerçait depuis 1655, temps de leur institution.

« L'Académie pénétra parfaitement le motif qui l'engagea à faire cette démarche, et qu'il regardait l'état de disgrâce où il allait entrer sous M. de Louvois comme incompatible avec les fonctions et les devoirs du directorat. Ce fut cependant cet état même qui la détermina à l'élever à ce grade en bonne forme. Dès qu'elle se vit hors de crainte qu'il ne la

1. Ms. de la *Vie de Charles Le Brun*, p. 221. L'accusation de plagiat est erronée en ce qui concerne Marin Cureau de La Chambre, mais non pas, comme le prétend Nivelon, parce que l'ouvrage du savant est postérieur aux travaux de Le Brun ; car dès 1640, paraissaient *Les Caractères des Passions* avec privilège de 1639 ; c'est à Descartes que Le Brun emprunte ses définitions des passions.

dominât, elle le choisit comme celui à qui elle connaissait le plus de talent, et se hâta de le choisir pour ne point tomber dans les mains de quelque nouveau favori qui aurait pu la déranger considérablement.

« Les nouvelles tentatives que fit M. Le Brun auprès de la Compagnie huit jours après pour l'engager à accepter sa démission ne purent la démouvoir. Enfin il se rendit. A remarquer ici que cette élection fut faite hors le temps prescrit par les statuts et sans qu'il fût par conséquent question de vacance. A considérer en même temps que l'engagement que M. Le Brun avait fait prendre à la Compagnie par la soumission du 11 mai 1675, et dont il avait fait décider l'indissolubilité avec tant d'éclat le 16 novembre en suivant, subsistait dans son entier[1]. M. Errard était toujours directeur à Rome en vertu du brevet en question et n'avait point renoncé à son directorat de Paris. On se contenta d'ordonner qu'il lui serait donné avis de la façon qu'on venait d'en disposer. Il mourut à Rome environ six ans après, le 25 mai 1689. Tout ce que M. Le Brun avait mis de louche en cette affaire l'avait rendue fort embarrassante pour l'Académie. Elle ne pouvait guère mieux se venger de lui qu'elle faisait ainsi, ni plus noblement. »

Faut-il accorder une pleine confiance à Hulst et croire que Le Brun ne dut en quelque sorte qu'à sa disgrâce son élévation au directorat? A vrai dire, je doute que Hulst ait puisé sa conviction ailleurs que dans l'étude des procès-verbaux; car il ne cite comme source que les registres de l'Académie; et ainsi, par un travail hardi de reconstitution, il aurait découvert les véritables intentions des académiciens en élisant Le Brun directeur au moment où il offrait sa démission de toutes ses charges. Bien que l'hypothèse de Hulst soit ingénieuse, j'incline à croire que l'Académie, devant le geste assez noble de l'artiste découragé par la mort de son protecteur et par l'avènement de l'ami de Mignard[2], eut un mouvement spon-

1. Les procès-verbaux de l'Académie enregistrent à ces deux dates, les décisions auxquelles Hulst fait ici allusion.

2. Mignard avait peint le portrait de Louvois pendant qu'il travaillait à la décoration de Saint-Cloud, c'est-à-dire entre 1678 et 1682. Dans la *Vie de Mignard,* l'abbé de Monville écrit (p. 106) : « A M. Colbert succéda M. de Louvois dans la charge de surintendant des bâtiments. Ce ministre aimait et estimait Mignard. »

tané de générosité et voulut lui témoigner son admiration pour une carrière bien remplie. Aussi ceux qui, huit ans auparavant, avaient mené campagne contre lui, s'unirent à ses amis[1]. Qu'en outre la Compagnie ait craint tel ou tel intrus comme protecteur, c'est possible; qu'elle ait eu le sentiment que Le Brun avait cessé de pouvoir et de vouloir la dominer exclusivement, cela non plus n'est point improbable; mais les assemblées, dans les situations graves, se montrent d'ordinaire assez impressionnables et capables de beaux sentiments.

Cependant Le Brun, même à la tête de l'Académie, n'était plus qu'un vaincu, mais un vaincu qui ne sut pas se résigner ni garder l'attitude et la dignité du silence. Son tempérament vindicatif et irritable ne tarda pas à reprendre le dessus. « Son directorat, dit Hulst, n'offrit plus rien de remarquable depuis qu'il l'exerça en titre, parce qu'étant mal vu de M. de Louvois et de ses entours, les déterminations supérieures ne passaient guère par ses mains. Elles étaient ordinairement intimées à l'Académie par M. de La Chapelle, honoraire amateur, et qui avait toute la confiance du ministre; d'ailleurs M. Le Brun était presque toujours à Versailles où il fut occupé sans relâche à peindre la grande galerie qu'il ne finit qu'en 1686.

« L'on trouve cependant dans nos registres encore un fait de ce dernier temps de M. Le Brun qui dépeint bien l'ascendant qu'il avait sur la Compagnie et l'usage qu'il en faisait dans l'occasion. Il y est rapporté sous la date du 9 décembre 1684. Dans une élection d'adjoint à professeur faite huit jours auparavant, M. Coypel, père du dernier mort[2], avait eu huit suffrages et M. Corneille le jeune n'en avait eu que sept. L'Académie avait remis à se prononcer sur cette pluralité après que M. Le Brun absent aurait donné sa voix. Il l'envoya dans la semaine par un billet et la donna à M. Corneille, et rendit ainsi le nombre des suffrages égal pour l'un et l'autre concur-

1. Les procès-verbaux du 11 et du 18 septembre portent beaucoup de signatures, surtout celui du 18 qui confirme la décision du 11.

2. Il s'agit d'Antoine Coypel dont le fils Charles Coypel était mort en 1752, quelques mois avant cette lecture. Antoine Coypel était le fils de Noël Coypel qui avait offert à Le Brun une si belle allée d'orangers pour sa maison de campagne.

rent. Il ne se contenta point de cela; il marqua par le même billet que ce qui devait départager cette égalité était l'ancienneté de réception en qualité d'académicien, et qu'ainsi M. Corneille devait l'emporter sur M. Coypel. Ce sentiment posé de ce ton décisif en thèse générale parut problématique à plusieurs qui inclinèrent à penser qu'en concurrence semblable on pouvait préférer la voie du sort. Le scrutin fut pour la voie du sort. On y eut recours à l'instant, et le sort fut pour M. Coypel qui tout de suite prit possession de sa place en la manière accoutumée.

« Mais M. Le Brun, étant venu présider l'assemblée suivante (30 décembre), y fit remettre cette question sur le tapis et la fit décider suivant son sentiment par le vœu de ceux qui en avaient été d'abord et de tous ceux qui, vingt jours auparavant, avaient souscrit à l'avis contraire, au nombre de dix-neuf et à l'exception seulement de six qui crurent devoir y persister [1].

« Ce ne fut pas encore là la seule marque de cet ascendant dont il vient d'être parlé. La forme dont M. Le Brun s'était servi d'envoyer son suffrage par billet, avait trouvé quelque contradiction dans l'assemblée du 9. Ses amis la firent approuver dans celle-ci et même pour l'avenir, en faisant arrêter que *dans toutes les élections* il aurait toujours le droit de donner sa voix quoique absent. Des directeurs moins avides de certain degré d'autorité qu'a pu l'être M. Le Brun, ont si bien reconnu l'irrégularité et les inconvénients de ce privilège qu'ils ont été les premiers à en poursuivre la suppression [2]. »

1. Je ne sais comment s'y est pris Hulst pour établir ce compte, s'il n'a eu à sa disposition que les procès-verbaux.

2. Hulst termine ainsi son chapitre sur le directorat de Le Brun : « M. Le Brun mourut le 13 février 1690, âgé de 71 années, après avoir été directeur de l'Académie en titre formel pendant environ six ans et demi seulement. Mais il y en avait près de vingt-sept qu'il en tenait tout le réel. Car il n'avait cessé, comme on vient de le voir, d'en faire, depuis le mois de mars 1663, toutes les fonctions et d'avoir toute l'autorité attachée au directorat : ce fait demandait d'être éclairci. L'on est généralement prévenu dans l'Académie que M. Le Brun était premier peintre du roi depuis plus de vingt ans lorsqu'il fut fait directeur de l'Académie. A prendre la chose à la lettre, cela est entièrement vrai. Mais on ne se demande jamais qui de nos grands artistes était pendant ce temps à la tête de ce corps et y balançait le pouvoir de cet homme si considérable et si accrédité. Les notions qu'on vient de donner pour démêler ce point de notre histoire sont d'autant plus sûres qu'elles sont toutes garanties authentique-

Si Le Brun pouvait sans grand inconvénient agir et parler cavalièrement avec ses confrères, le jeu devenait plus dangereux avec un homme comme Louvois ou même comme M. de La Chapelle. Et cependant Le Brun sembla s'attacher à faire tout ce qu'il fallait pour être désagréable à ces deux puissants personnages, qui lui en surent mauvais gré. Peu après la mort de Colbert, Guillet de Saint-Georges nous apprend, dans les fragments d'une sorte de journal qu'il nous a laissé des dernières années de la vie de l'artiste [1], qu'il trouva le moyen de désobliger d'abord M. de La Chapelle en lui faisant entendre que les sujets de tapisserie choisis par lui étaient médiocres [2], puis Louvois par une réponse parfaitement impertinente : Louvois étant allé voir une statue du roi à cheval et montée sur un rocher, qui avait été entreprise sous Colbert, « ne la trouva pas de son goût et, comme pour marquer un défaut qu'il y trouvait, il dit à M. Le Brun que tout le monde demandait qui est-ce qui aurait pu monter le roi avec son cheval sur un si haut rocher, à quoi M. Le Brun répondit : *Celui qui l'aurait monté sur un piédestal*, ce qui fit que M. de Louvois ne lui répondit pas seulement un mot [3]. » Et certes le silence de Louvois est des plus naturels.

Premier peintre du roi, Le Brun a la charge (son brevet en fait foi) d'aller voir tous les travaux de peinture exécutés pour le roi et d'en dire son avis ; or, à différentes reprises, il refuse de remplir son devoir pour des raisons d'amour-propre : il craint qu'on ne lui tende un piège et qu'on n'approuve précisément ce qu'il aura blâmé [4]. Il lui arrive même de promettre à La Chapelle embarrassé d'aller voir des tableaux et de lui manquer de parole, « ce qui fit de la peine à M. de La Chapelle qui ne put s'empêcher de lui marquer son ressentiment »,

ment par nos registres. » Ces dernières phrases paraîtront moins obscures si l'on se rappelle qu'au XVIIIe siècle la dignité de premier peintre conférait *ipso facto* celle de directeur de l'Académie et que les contemporains de Hulst étaient scandalisés de voir que Le Brun, premier peintre du roi, avait dû attendre plus de vingt ans (ou mieux : plus de dix-neuf ans) son élection en qualité de directeur.

1. Ces fragments ont été publiés dans les *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, t. I, p. 49-72.

2. *Mémoires sur la vie..*, t. I, p. 55.

3. *Ibid.*, p. 60.

4. *Ibid.*, p. 56.

Pl. V.



Frontispice des *Sentiments*, par Bosse.



Frontispice des *Leçons*, par Bosse.

ajoute Guillet[1]. Le roi lui-même ne le décide pas à visiter la galerie où travaille Mignard, pour qui son aversion jalouse semble augmenter chaque jour; il est vrai qu'il en donne aux courtisans une assez jolie raison : « Si j'y vais et que j'en dise du bien, j'autoriserai peut-être bien des choses qui sont blâmables; si j'en dis du mal, on l'attribuera encore à la jalousie, et si je n'en dis rien, l'on ne cessera pas de me faire parler; et je serai quitte de toutes ces choses si je n'y vais point[2]. »

Le roi avait une telle sympathie pour Le Brun qu'un refus aussi spirituellement motivé ne pouvait lui nuire; mais Louvois finit par se lasser de cette mauvaise volonté, d'autant plus qu'il favorisait Mignard de tout son pouvoir. Et lorsque le premier peintre se plaignit du peu d'égards qu'on lui témoignait, Louvois eut la partie belle pour lui répondre « qu'il lui avait toujours donné des marques qu'il le considérait, et que, si quelques personnes avaient entrepris sur ses fonctions, c'était parce qu'il paraissait les avoir abandonnées, et qu'il s'en apercevait même si bien que, s'il n'avait pas eu un mérite singulier, il lui aurait déjà donné des marques de son ressentiment; que, quand M. Le Brun voudrait continuer à faire ses charges, il lui ferait plaisir[3] ». Un semblant de réconciliation eut lieu. Mais ceci se passait à la fin de juin 1686, et, dès janvier 1687, Louvois recevait Le Brun avec froideur, quoique celui-ci n'eût jamais été mieux traité par Louis XIV. Les mots amers du peintre avaient sans doute fatigué le ministre qui, à la différence de Colbert, voyait par d'autres yeux que les siens.

Aussi Le Brun finit-il tristement. Mais il y eut beaucoup de sa faute : entier, cassant, il supportait mal de ne point commander, et, qu'il eût affaire à des inférieurs ou à des supérieurs, il prenait volontiers avec eux l'attitude qu'il admettait le moins chez les autres. Il rencontra donc partout des difficultés, et nous nous rendrons mieux compte encore de son tempérament en examinant, dans les chapitres qui

1. *Mémoires sur la vie..*, t. I, p. 57.
2. *Ibid.*, p. 64.
3. *Ibid.*, p. 68.

vont suivre, la dureté de sa conduite avec un excellent graveur comme cet entêté d'Abraham Bosse, avec un pauvre illuminé comme le sculpteur en crucifix d'ivoire Simon Jaillot, avec un rival impitoyable, mais respectable, comme le grand Mignard.

CHAPITRE III

LE CAS D'ABRAHAM BOSSE.

Voici comment, vers 1750, le comte de Caylus, réunissant les matériaux d'une sorte de biographie générale des membres de l'Académie royale de peinture[1], résumait la carrière d'Abraham Bosse : « Graveur et savant dans la perspective, se fit rechercher par l'Académie pour l'enseigner à ses élèves et fit l'ouverture de cette école le 9 de mai 1648. Il dédia à l'Académie un livre intitulé *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies* (mai 1649). Il continua ces leçons et fut reçu simplement pour la perspective le 7 novembre 1651. C'était un homme emporté qui eut dispute avec Errard pour des figures qu'il avait copiées et avec Le Bicheur sur son traité de perspective. Ses discours et ses procédés le firent renvoyer le 25 juin 1661, et ce renvoi fut confirmé par un arrêt du 24 novembre 1662[2]. » Caylus ne semble pas autrement ému des malheurs ou des crimes de Bosse, et, vers la même époque, Mariette, tout en appréciant les traités techniques où le graveur s'était inspiré de la doctrine de Desargues, « excellent géomètre », écrit assez cavalièrement : « Son esprit cri-

1. Les notes du comte de Caylus nous ont été conservées dans la liasse portant le n° 13 du *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*. Dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (année 1908, p. 70 et suivantes), j'ai essayé de préciser la date du travail de Caylus et de montrer l'intérêt de ses recherches.

2. Les dates données ici sont exactes, quoique Bosse ait été reçu le 4 et non le 7 novembre 1651 et quoiqu'il ait été exclu le 7 mai et non le 25 juin 1661. Mais une lecture attentive des procès-verbaux de l'Académie explique ces légères erreurs et prouve que Caylus s'est reporté aux registres de la Compagnie.

tique et son peu de ménagement lui suscitèrent bientôt des ennemis qui formèrent un parti assez puissant pour l'en faire exclure (de l'Académie). Tout ce qu'il écrivit depuis pour sa défense ne servit qu'à les aigrir encore davantage et à lui faire perdre un temps qui aurait été bien plus utilement employé à la gravure[1]. »

Mariette en parle à son aise et ne semble pas se douter de l'âpreté des luttes que Bosse eut à soutenir. Plus d'un an après son exclusion de l'Académie, Le Brun le soupçonnant sans aucune preuve sérieuse d'avoir poussé quelques étudiants à quitter l'école académique et à poser le modèle entre eux contrairement aux privilèges de la Compagnie, obtint, le 24 novembre 1662, un arrêt du Conseil d'État condamnant les étudiants et en même temps défendant « au dit Bosse de s'ingérer d'aller se présenter dorénavant à ladite Académie royale, de prendre plus la qualité d'académiste, de parler d'elle qu'avec honneur et respect et de tous ceux qui la composent, d'écrire aucunes lettres, libelles, mémoires, requêtes, factums ni autres choses qui les regardent à peine de prison[2] ». En 1668, quand parut *L'Art de peinture* de Du Fresnoy avec la traduction et le commentaire de Roger de Piles, Abraham Bosse écrivit ce qu'il pensait de cet ouvrage et aussi de celui de Grégoire Huret qu'il désigne seulement par ses initiales[3]. L'attaque était vive, mais, somme toute, courtoise. Elle valut à son auteur une riposte en vers, dont l'extrait suivant donnera une suffisante idée[4] :

1. *Abecedario,* article *Bosse.*

2. Bosse fait allusion à cet arrêt dans un opuscule intitulé *Sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons géométrales et perspectives dedans l'Académie,* imprimé à la suite du *Peintre converti aux précises et universelles règles de son art,* et déclare simplement : « Et si Monsieur Le B., de concert avec un ou deux de l'Académie, n'avait subrepticement obtenu contre moi son arrêt du Conseil des Finances sans avoir osé me le faire signifier, je n'aurais pas fait cet écrit. » Ce document a été publié par Vitet dans *L'Académie royale de peinture et de sculpture,* p. 252-253.

3. *Lettres écrites au Sr Bosse graveur avec ses réponses sur quelques nouveaux traités concernant la perspective et la peinture.* Paris, Bosse, 1668, in-f°.

4. Cette pièce de vers a été publiée sous le titre *Épître à Abraham Bosse,* en appendice aux *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie* édités par A. de Montaiglon. Il serait intéressant de connaître l'auteur de cette satire violente et amusante ; il devait appartenir à l'Académie ou être très mêlé au monde des artistes. Je ne pense pas que ce soit Roger de Piles qui semble n'avoir jamais écrit de vers.

Vous donc, chanteur que je nazarde,
Vous qui, comme un pot à moutarde
(Un autre aurait dit comme deux)
Êtes bavard ou plus baveux,
Grand gueulard, moulin à parole,
Front large à compter croquignole,
Mâchoire à imprimer soufflet,
Nez entonnoir à camouflet,
Visage à servir aux fantasques
De patrons à faire des masques,
Enfin vieux singe, vieux magot,
Vieux hérétique ou vieux cagot[1],
Recevez l'avis qu'on vous donne,
Si vous aimez votre personne.

. . . .

Je jure le dieu des fagots,
Dieu fatal à la médisance,
A la malice, à l'impudence
Des extravagants et des fous
Aussi ridicules que vous,
Que, si je vous entends médire
Jamais plus, non pas même rire
Ou marmotter entre vos dents
Contre les vertueux du temps,
Je dauberai tant sur la bosse
Du vieux maroufle Abraham Bosse
Que le maroufle se taira
Ou que la bosse crèvera!

D'où viennent donc contre Bosse ces attaques passionnées? Ce grand artiste, à qui de nos jours personne n'hésite à donner tort[2], était-il un novateur dangereux, un contempteur des doctrines chères aux académiciens italianisants et dogmatiques?

Non; sauf en ce qui concerne la perspective, aucun désac-

1. Abraham Bosse était protestant.

2. La Biographie Michaud et la Biographie Didot, qui faisaient autorité dans les deux premiers tiers du XIXe siècle, semblaient attribuer les malheurs de Bosse à l'humeur despotique de Le Brun. Jal, un des premiers, a soutenu, sans doute d'après les *Mémoires*... publiés par A. de Montaiglon, que Le Brun avait été pour les artistes un protecteur dévoué et un conseiller libéral; cette théorie depuis lors a fait fortune et Bosse n'a plus été considéré, même par son dernier biographe, M. Antony Valabrègue (*Abraham Bosse,* p. 90), que comme un brouillon dangereux.

cord de principe ne se manifesta jamais entre Le Brun et Bosse : tous deux communiaient dans une admiration dévote de Poussin, rendaient un culte à Raphaël, et ne mettaient au-dessus de ce grand peintre que l'antique. Tous deux s'attachaient aux belles proportions et exigeaient de l'artiste la connaissance de l'histoire et de la fable [1]. Tous deux voulaient une ressemblance exacte du costume, ou, à défaut de cette ressemblance impossible à obtenir dans les sujets de pure imagination, la vraisemblance [2]. Tous deux encore exigeaient qu'on ne copiât point simplement la nature, mais

1. Les principes de Le Brun sont connus et je les ai exposés ailleurs en indiquant les références (*Les doctrines d'art en France*, chap. III). Bosse a exprimé sans cesse son admiration pour Poussin, notamment dans ses *Sentiments sur la distinction des diverses manières..*, p. 45 et 51, et dans le *Peintre converti aux précises et universelles règles de son art,* p. 19 et 31, où il l'appelle « notre moderne Raphaël », déclarant qu'il « est celui qui a le plus donné dans ce goût et diversité des proportions antiques, airs de tête et expression de ses figures et architectures suivant l'histoire,... le plus universel en la représentation de tous les objets de la belle nature, le plus égal et le plus achevé sans contredit qu'aucun dont on puisse voir des ouvrages ». Malgré cette obscurité emphatique, il semble que Bosse ait mieux compris que Le Brun la profonde originalité de Poussin en qui aussi il voit un fidèle de la perspective (*Sentiments..*, p. 35). Quant à l'admiration de Raphël, Bosse la témoigne à diverses reprises, surtout dans les deux ouvrages cités.

Son goût pour l'antique apparaît dans les titres mêmes de certains de ses ouvrages : *Représentation des diverses figures humaines avec leurs mesures prises sur des antiques..*, 1656, ou *Traité des manières de dessiner les œuvres de l'architecture antique avec plusieurs belles parties qui n'ont point paru jusqu'à présent..*, 1664. Dans le *Peintre converti* (p. 34-35), il écrit : « On doit être très exact à observer l'air et la proportion de ces sculptures antiques suivant les divers âges, sexes et conditions », et dans les *Sentiments..*, exaltant Raphaël, il le loue tout d'abord d'avoir mieux que tout autre « imité une partie des proportions des beaux fragments des sculptures antiques »; il trouvera ensuite dans ses tableaux « de merveilleuses ordonnances, situations et dispositions des corps qui les composent et de grandes variations d'air, de figures, et d'admirables expressions, suivant les sujets et occasions, bref une vie, et tout tellement arrêté et correct qu'il est comme impossible de pouvoir arriver à faire mieux ».

Il veut aussi (*Sentiments..*, p. 96) que le peintre se forme « par la lecture des bons livres qui traitent de plusieurs particularités de l'antiquité ».

2. « Les judicieux et bien avisés, qui ont lu les Histoires, tâchent de tout leur pouvoir de les suivre ponctuellement, ou s'ils ne le peuvent à cause qu'ils n'en ont aucuns vestiges, enseignements, ni mémoires, ils se doivent détacher de toutes ces idées qui leur peuvent venir dans l'esprit », comme Raphaël, Jules Romain et Poussin, et non pas donner « des airs de Vénitiens et Vénitiennes ou de Flamands et Flamandes, etc., à des histoires anciennes, saintes, profanes et autres » (*Le Peintre converti*, p. 34). Il reproche à Titien d'avoir mis dans ses tableaux, quel qu'en fût le sujet, « des vêtements, coiffures, airs de tête et autres choses de l'usage qui tiennent de l'air et mode vénitienne. » (*Sentiments..*, p. 49). Ces mêmes idées sont encore exprimées p. 92-93.

qu'on lui donnât tel ou tel caractère particulier[1]. Tous deux enfin considéraient la composition, la juste ordonnance des parties, la mise en place impeccable comme le principe même de l'art[2]. Mais, malgré l'accord apparent des deux artistes, c'est sur ce point même qu'éclata leur irréductible opposition : quand Le Brun s'attache presque exclusivement à la logique intellectuelle de l'ensemble sans recours aux règles géométriques, Bosse prend pour point de départ de la « portraicture », c'est-à-dire de l'art de dessiner et de peindre, la logique linéaire dont la perspective seule, entendue à la façon de M. Desargues, peut révéler les lois.

De là les heurts et l'antagonisme de deux hommes sans doute également irritables et agressifs. Que Le Brun se soit ou non froissé des critiques que, sur sa propre invitation, Bosse formula, prétend-il, à propos d'un *Crucifix* de sa

1. Bosse veut que l'étudiant copie « d'après le naturel, le formant aux occasions selon l'air des antiques » (*Sentiments*.., p. 99). Cf. aussi *Le Peintre converti* (p. 27) : « Ces deux ou trois (dessins) me plaisent fort et d'autant plus que vous y avez renflé quelques élévations de muscles qui rendent à l'œil la figure plus vigoureuse que n'est votre modèle. » Il serait aisé de pousser plus loin la comparaison et de montrer qu'en ce qui concerne la *manière* (*Le Peintre converti*, p. 37) et le coloris (*Id.*, p. 38), Bosse professe les mêmes idées que Le Brun.

2. Toute la doctrine de Bosse repose sur ce principe qu'on doit représenter les choses, non pas telles que l'œil les voit ou croit les voir, mais telles qu'elles sont par rapport les unes aux autres dans la réalité, telles que les lois de la perspective les imposent à notre raison; sans quoi les figures sont « entassées et fourrées les unes dans les autres », et le peintre arrive à « un si ridicule affaiblissement de touches, teintes ou couleurs que la plupart des objets ronds, creux, tournants et fuyants font chacun des effets contraires à ceux que naturellement ils doivent faire » (*Le Peintre converti*, p. 20-22). Si le peintre ne compose pas d'après les lois de la perspective, chaque partie de son tableau aura « les jours, ombres et ombrages différents, comme s'il y avait différents soleils » (*Traité des pratiques géométrales et perspectives*.., p. 14). Aussi « tous les ouvrages de pourtraicture et peinture qui ne sont exécutés par la règle de la perspective ne peuvent être que fautifs, principalement quand ils sont composés de plusieurs corps et diverses formes et en diverses situations » (*Sentiments*.., p. 38), et inversement « la règle de la perspective donnera la connaissance universelle à celui qui sera exercé à celle du trait et proportion des corps visibles de la nature, et aussi d'en composer de son invention..., de représenter tous les corps imaginables de la nature tant en général qu'en particulier, afin que la copie ou tableau qui s'en fera fasse aux yeux de ceux qui le regarderont, autant que l'art et la capacité de l'ouvrier le peut permettre, la même sensation ou vision que feraient lesdits corps »; cette règle donnera par surcroît « la précision de la place des contours, celles de leurs jours, ombres, ombrages, ensemble l'endroit de la force et de la faiblesse de leurs touches, teintes ou couleurs, et finalement vous enseignera comme les corps colorés étant vus de front et éclairés ou illuminés ont la couleur plus vive que ceux qu'on voit fuyants... » (*Sentiments*.., p. 100).

main [1], cette première mésintelligence n'eût pas eu de suite si Le Brun n'eût pas fini par s'apercevoir que Bosse était, en peinture, une sorte de mathématicien révolutionnaire, si Bosse n'avait pas senti qu'au lieu de discuter ses idées (chose difficile parce qu'il y fallait la connaissance des principes du grand savant qu'était Desargues [2]), Le Brun, Errard et quelques autres cherchaient simplement à le discréditer et à étouffer son enseignement.

Mais rien ne vaut l'étude directe des faits tels que nous pouvons les connaître d'après les documents authentiques du conflit de Bosse avec l'Académie, qui nous ont été conservés par le secrétaire Testelin, l'ami de Le Brun. En voulant servir exagérément les intérêts de l'une des parties, celui-ci nous a livré les pièces mêmes du procès; et c'est le *Récit de ce qui s'est passé en l'Académie à l'égard de M. Bosse*, com-

1. Bosse a raconté, à la fin du *Peintre converti* (*Sur les causes*, etc.) que l'origine de la *mésintelligence* venait de son excessive sincérité... « M'ayant plusieurs fois prié de lui dire mes sentiments sur son crucifix... il m'en a depuis non seulement témoigné de la froideur, mais, en plusieurs occasions, il a recherché les moyens de me nuire », notamment en déclarant devant Bourdon aux élèves de l'Académie qu'il connaissait des procédés beaucoup plus simples que ceux de Bosse pour l'enseignement de la perspective. Bosse avait déjà fait allusion, en 1665, à l'anecdote du crucifix, mais sans nommer Le Brun, à la page 14 *du Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie Royale.*

2. M. Paul Tannery, dans ses articles de la *Grande Encyclopédie* sur Bosse et Desargues, reconnaît la très grande valeur de Desargues comme mathématicien; attaqué par ses plagiaires, il se défendit au moyen de placards affichés, mais nuisit à ses idées par une certaine obscurité. Quant à Bosse, d'après M. Tannery, il contribua encore à accroître cette obscurité par une langue et une exposition des plus maladroites, mais il faut reconnaître comme la doctrine exacte de Desargues les idées développées par le graveur dans les trois ouvrages qu'il publia successivement sur la coupe des pierres (1643), sur la gnomonique (1643) et sur la perspective (1648). Dans le premier de ces ouvrages (*La pratique du trait à preuves, de M. Desargues, Lyonnais, pour la coupe des pierres en l'architecture*), Bosse s'adressant *au liseur* écrit : « Je ne vous donnerai pas du mien... je vous donnerai, Dieu aidant, des pensées de M. Desargues sur ces matières. » On verra, par les incidents qui seront rapportés plus loin, quelle fidélité conserva Bosse à Desargues, lequel, pour une raison ou pour une autre, se retira à Lyon en 1650, laissant au graveur le soin de défendre sa doctrine. Desargues était l'ami de Descartes et de Fermat, et Pascal « confessa, dit M. Ravaisson (*Revue de Métaphysique et de morale*, t. I, p. 19), lui être redevable de ses premières découvertes en mathématiques ». Toujours d'après M. Ravaisson, c'est à Desargues, initiateur de génie, qu'est due pour la première fois « la considération, peu familière à l'antiquité, de l'idée d'infini ». On conçoit que si, par hasard, un artiste comme Bosse a pu se familiariser avec les idées de Desargues, la plupart des peintres et sculpteurs, malgré le respect que pouvait inspirer une gloire d'ailleurs contestée par quelques contemporains, aient considéré ce savant comme étranger à leur art.

posé sous son inspiration, qui va nous permettre de démêler la vérité, en le comparant au texte de la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie* due en réalité au même Testelin, en le comparant surtout aux lettres autographes de Bosse contenues dans le dossier de l'affaire et aux diverses affirmations ou preuves produites par lui dans quelques-uns de ses opuscules [1]. Nous verrons alors que le grand crime de Bosse fut sans doute d'être resté partout et toujours un disciple de Desargues, disposé à excommunier quiconque ne connaissait pas son maître ou ne croyait pas en lui, d'avoir prétendu que l'Académie l'avait autorisé à enseigner officiellement sa doctrine, d'avoir réclamé comme salaire le titre de professeur et de s'être obstinément refusé à tout accommodement qui ne fût pas entièrement à son avantage.

Lors de la fondation de l'Académie, est-ce Bosse qui alla aussitôt lui proposer un cours de perspective? Est-ce elle qui le lui demanda? Quoique cette question ait irrité le débat, il faut convenir qu'elle n'a pas grand intérêt. La *Relation* reconnaît qu'on fit une démarche auprès de Bosse, pour obtenir sa collaboration; mais j'admets bien volontiers que cette démarche n'eût sans doute pas été faite si Bosse n'eût exprimé le désir d'enseigner à l'Académie et de ne point s'y présenter comme un intrus [2]. Ce fut donc avec de réciproques civilités

1. Le dossier de l'exclusion de Bosse forme une liasse assez difficile à débrouiller, quoiqu'elle ne contienne que dix-sept pièces. Elle est conservée parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous le nº 49. Le dernier biographe de Bosse, M. Antony Valabrègue, en a connu l'existence et a même publié (*Abraham Bosse,* p. 106) le fac-simile de la signature de Bosse ainsi que le texte d'une de ses lettres. Mais il n'a pas étudié de près les documents, n'y renvoie jamais dans son ouvrage et ne cite comme références que des textes imprimés. En dehors des lettres autographes de Bosse et d'une lettre de Le Bicheur, la liasse comprend deux pièces capitales dues certainement à Testelin : le *Récit de ce qui s'est passé en l'Académie à l'égard de M. Bosse,* et le brouillon d'un discours que le secrétaire se proposait de prononcer pour obtenir l'exclusion de Bosse.

2. La *Relation..* (p. 20) indique que Bosse avait demandé à La Hyre de proposer à l'Académie qu'il enseignât la perspective et qu'il en fût prié par une députation. La chose me semble assez probable. Toujours est-il qu'en considération de « l'estime qu'on faisait de M. Bosse et des règles de perspective qu'il avait données au public qu'il disait être de l'invention de M. Desargues », l'auteur de la *Relation...* reconnaît que « l'on députa quelques-uns des officiers pour conjointement avec M. de La Hyre lui en faire civilités de la part de l'Académie, lesquels furent si bien reçus que dès le 9 du même mois il commença d'expliquer ses leçons dont l'Académie était très satisfaite ». Je ne considère pas cette dernière phrase comme une adhésion réelle de

que s'ouvrit, dès le 9 mai 1648, le cours de perspective. Que Bosse y ait exposé les principes de Desargues, comme il l'avait fait précédemment dans ses ouvrages, et qu'à propos de la perspective il ait abordé les principes mêmes de l'art du dessin, voilà ce qui ne peut pas être mis en doute dès qu'on connaît le tempérament de l'artiste[1]; mais quel retentissement eurent ses leçons, si elles obtinrent ou non l'assentiment formel de Le Brun et de ses amis, c'est ce que nous ignorons. J'inclinerais à penser qu'elles passèrent assez inaperçues au moins des académiciens, et qu'en 1649 Bosse put de bonne foi se croire en conformité d'opinions artistiques avec la très grande majorité d'entre eux, peut-être même avec l'unanimité, lorsqu'il leur dédia ses *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies.*

L'accord, dû ou non à un malentendu, était si parfait que, le 4 novembre 1651, Bosse était agrégé à la Compagnie. Le *Récit* affirme même que Testelin proposa en personne pour celui dont il devait bientôt devenir l'ennemi acharné « la qualité d'académiste honoraire avec voix délibérative en toutes les assemblées, sans lui communiquer les privilèges ni l'obliger à aucune contribution[2] ». Bosse se montra surpris et charmé de la courtoisie des académiciens dont les premiers statuts n'avaient pas prévu l'admission des graveurs, et, lorsque Testelin alla lui annoncer la bonne nouvelle, aussitôt il « demanda une lettre (de provision), de laquelle ledit secrétaire (qui avait pour lui une amitié toute particulière) en ayant

l'Académie aux doctrines de Bosse et de Desargues, et n'y vois, même sous la plume de l'auteur de la *Relation*.., défavorable à Bosse, qu'une formule banale analogue à celles que l'on trouve sur le même sujet dans les procès-verbaux des séances.

1. Si l'on en croit Bosse qui nous a laissé dans son *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie* la trace de ses leçons, il aurait tout d'abord distingué en peinture (p. 2) « deux manières de procéder : l'une à force de dessiner en tâtonnant à la vue du naturel ou modèle sans autre conduite que l'œil qui est fort sujet à se tromper ; l'autre en travaillant par règle et avec conduite et connaissance de cause ou de raison de l'effet qu'aura l'ouvrage, laquelle manière est celle qu'on nomme travailler en perspective ». On voit que la perspective commande en réalité tout le travail dont il est question, et que Bosse ne dissimule rien.

2. Dans ce récit, où, de sa grosse écriture maladroite, Testelin a ajouté çà et là des corrections, l'auteur a indiqué en face de chaque alinéa les références soit aux procès-verbaux de l'Académie, soit aux documents officiels, soit aux pièces du dossier.

dressé un formulaire, la lui communiqua, sur lequel ledit Sr Bosse fit ajouter quelques mots, entre autres celui de *dépendances de la perspective* [1] ».

Ce malheureux mot va devenir l'origine des discussions et des récriminations les plus violentes, Bosse prétendant que les principes du dessin sont dans la dépendance de la perspective, Testelin affirmant que Bosse lui avait tendu un piège abominable en demandant avec des mines innocentes l'adjonction de ce terme à laquelle il avait imprudemment consenti. A noter aussi que dans cette lettre de provision ou brevet, Bosse avait désiré qu'on spécifiât qu'il avait été *convié* à professer dans l'Académie[2]; on fit droit également à cette demande. Toutefois les bonnes relations ne furent pas troublées immédiatement et rien jusqu'en 1653 ne put faire présager l'orage.

C'est seulement à cette date, semble-t-il, cinq ans après les premières leçons professées par Bosse, que quelques académiciens commencent à se montrer inquiets de l'importance des cours de perspective[3]. Voici comment, dans son *Récit*,

1. Il faut remarquer que, d'après le *Récit* comme d'après la *Relation* (p. 24), Bosse n'avait été admis à l'Académie, en même temps que Quatroux, que pour augmenter le nombre des académiciens, alors réunis avec les Maîtres et en minorité dans les assemblées. Bosse ne devait pas l'ignorer, et cela explique peut-être l'attention qu'il apporta à la rédaction de ses lettres de provision. Il semble difficile d'admettre qu'il ait escompté pour plus tard l'équivoque créée par ce mot de *dépendances de la perspective :* cela ne rentre guère dans sa manière franche et impulsive.

Le procès-verbal de la séance académique du mois de novembre 1651 indique : « L'Académie voulant reconnaître les soins et les peines que M. Bosse prend de montrer gratuitement la perspective en l'Académie, a arrêté en délibération que ledit sieur Bosse aura séance et voix délibérative dans les assemblées en qualité d'académiste honoraire, sans considérer sa qualité de graveur ni que cela puisse tirer à aucune conséquence pour les autres graveurs, ne lui communiquant point les privilèges de l'Académie, ni aussi de l'obliger à aucune contribution. »

2. On lit dans la *Relation*.. (p. 30) : « Il fit ajouter quelques mots en deux endroits; l'un où il est parlé de ce qu'il avait donné gratuitement les leçons de perspective, il fit ajouter : *et ses dépendances;* et au second fit mettre : *comme il en a été prié par l'Académie.* » Ce brevet a été publié par Bosse, en 1665, à la fin de son *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie.* Le texte de ce brevet est important puisque c'est à propos de l'échange de ce brevet contre un autre que la lutte s'engagea entre Bosse et M. Ratabon, directeur de l'Académie, encouragé par Le Brun qui devint bientôt le protagoniste.

3. Il faut cependant noter que Bosse, dans son opuscule *Sur les causes qu'il croit avoir eues..*, rapporte à une année antérieure à 1653 ce propos tenu par Le Brun à Bourdon en présence des étudiants qui assistaient à son cours de perspective : « qu'il en savait une pratique bien plus facile que la *sienne* » ; ce propos amena une expli-

s'exprime Testelin[1] qui plus d'une fois a pu commettre des omissions volontaires ou risquer des interprétations tendancieuses, mais qui n'a jamais inventé ou dénaturé des faits connus de tous ceux devant lesquels il les exposa : « Le 3me mai 1653, l'Académie ayant mis en délibération de s'exercer en des conférences sur les raisonnements de la peinture suivant le 9me article de ses statuts[2], a arrêté qu'il sera dressé une table des principales matières de ses entretiens, et chacun de la Compagnie (exhorté?) d'apporter en l'assemblée suivante leurs avis par ordre, pour sur iceux former ladite table (registré mai 1653), M. Bosse, le 7me jour du mois suivant, fit présent à l'Académie de deux volumes de ses traités de perspective, et en même temps son avis par écrit de l'ordre qu'on pourrait tenir pour l'instruction des élèves[3]. »

Jusqu'ici nous n'avions vu Bosse qu'avec les étudiants, les initiant aux méthodes de M. Desargues, mais sans que les académiciens, en dehors de qui devaient souvent avoir lieu les leçons, se rendissent un compte exact des conséquences encombrantes de ces méthodes. Maintenant notre artiste veut profiter des conférences pour se faire écouter et (un apôtre ne doute jamais du succès) approuver de ses confrères. A vrai dire, c'était son droit d'*académiste honoraire;* c'était même son devoir d'apôtre; et, par bonheur, lui-même nous a relaté les incidents de la séance et conservé le texte de sa proposition. « Quelques-uns de la Compagnie, dit-il, choisirent pour la première (conférence) de définir ce qu'en la pourtraiture et peinture on nomme le trait, même avant celle de pourtraiture qui devait précéder. Mais comme elles étaient amplement expliquées dans mon premier volume depuis le

cation un peu vive qui se renouvela, d'après Bosse, peu de temps après, au cours d'une *assemblée* où Le Brun avait avancé au sujet de la perspective une proposition téméraire. On ne peut faire la preuve de cette assertion de Bosse.

1. Le premier alinéa est de l'écriture même de Testelin qui l'a ajouté par souci de ne rien omettre qui pût justifier la nécessité pour l'Académie d'exclure un perpétuel gêneur.

2. La *Relation..* (p. 35) nous apprend que Testelin, afin d'en imposer aux *maitres* turbulents et ignorants, « proposa l'exercice des conférences, s'assurant qu'il n'y avait rien de plus propre pour éloigner des assemblées cette troupe d'imposteurs que d'y établir des raisonnements sur la peinture et la sculpture ».

3. Les procès-verbaux de l'Académie confirment les faits rapportés dans ces lignes.

commencement jusqu'à la règle du fort et du faible toucher avec tout ce qui concerne la pratique, je pris la liberté de leur dire qu'à mon avis ce serait perdre du temps, étant plus utile, s'il se pouvait, de traiter de choses nouvelles [1]. »

Quelles étaient ces choses nouvelles? Bosse les indique expressément dans les lignes qui suivent, en même temps qu'à la fin du volume il imprime tout au long l'*avis* aux académiciens dont parle Testelin. Ces choses nouvelles, ce n'est rien moins que tout l'art de la peinture soumis aux règles universelles de M. Desargues, comme par exemple la connaissance « de la belle proportion des divers objets ou du moins de celle reçue des savants, puis du géométral pour réduire à l'occasion le tout perspectivement; et pour cet effet lui faire bien comprendre qu'il se faut bien donner de garde de dessiner les objets comme l'œil les voit, mais bien de faire en sorte de trouver sur le tableau ou la surface la place de leurs contours, jours et ombres, ensemble celle de leurs fortes touches, teintes ou couleurs et des airs qui les environnent, pour se rendre capable de pouvoir remettre en son véritable géométral un tableau composé de divers objets perspectifs [2] ».

On conçoit l'inquiétude des académiciens devant un *avis* si délibérément donné : ils avaient voulu s'entretenir, à leur façon, de leurs procédés ordinaires, et voilà qu'on les bousculait, leur donnant à entendre qu'ils ignoraient tous ou presque tous le premier mot de leur art, et que la perspective, ou du moins les dépendances de la perspective n'étaient pas ce qu'ils pensaient. Bosse dès lors devenait un importun; on l'avait invité précédemment parce qu'en sa qualité d'auteur (et non de graveur!) il pouvait donner du lustre à l'Académie naissante; mais cet invité prenait toute la place! Et pourtant Bosse ne faisait certainement que répéter devant les académiciens ce qu'il avait dû maintes fois expliquer aux élèves.

1. *Traité des pratiques géométrales et perspectives,* p. 36-37.
2. *Id.,* p. 139. Nous avons la preuve que ce document est bien l'*avis* déposé par Bosse grâce à l'indication finale : « Fait double à Paris, le premier samedi du mois de juin 1653, dont l'un est demeuré dans ladite Académie pour être enregistré dans le livre de ses délibérations. » Inutile de dire que l'*enregistrement* n'eut pas lieu.

Ni Testelin ni Bosse ne nous disent comment se termina la séance.

Mais ce que nous savons par le *Récit*, c'est que le 30 août suivant, on convint de lire de bons ouvrages les jours où personne ne se serait préparé pour la conférence, et que précisément à cette séance « on avait apporté le livre de Léonard da Vincy » récemment traduit de l'italien par Fréart de Chambray. « Quelqu'un de la Compagnie (et ces mots remplacent le nom de Le Brun parfaitement lisible, quoique biffé) dit que ce livre lui pourrait fournir assez de matières, sur quoi M. Bosse prit ombrage[1]. »

Que M. Bosse ait eu tort de prendre ombrage au sens où l'entend Testelin, c'est possible; qu'il ait eu raison de voir dans les paroles de Le Brun le contre-pied de ses théories, c'est certain, et l'on ne se tromperait sans doute guère en considérant le propos de Le Brun comme une réponse au précédent *avis* de Bosse. Point n'était besoin pour Le Brun et la plupart des académiciens, de ramener l'art au géométral cher à M. Desargues; tout simplement, tout familièrement, Léonard de Vinci avait consigné une série d'observations sur la peinture; en lisant ces observations, on aurait l'occasion de s'entretenir de toutes les parties de l'art, et chacun pourrait suivre la discussion! Je crois bien qu'à partir du 30 août 1653 le malentendu se dissipa définitivement, et donc que la guerre commença entre Bosse et Le Brun.

C'est, en effet, à la suite du déplaisant propos de Le Brun, que Bosse, irrité, écrivit à Poussin et lui demanda ce qu'il pensait de ce traité de Vinci, qui lui avait été dédié par le traducteur et pour lequel il avait même dessiné des figures à l'époque où il l'avait vu dans la bibliothèque du chevalier del Pozzo. On connaît la réponse de Poussin, imprimée par Bosse en 1665[2]; il déclare qu'il a bien dessiné les figures humaines dudit traité, mais que « toutes les autres, géométrales ou autrement, sont d'un certain de Gli Alberti... et les

1. Dans le plaidoyer *pro domo* imprimé à la suite du *Peintre converti*.., Bosse raconte l'altercation qu'il eut à l'Académie avec Le Brun et déclare que « c'est ce qui l'obligea d'en écrire » à Poussin dont il eut une réponse « par l'ordinaire suivant ».

2. *Traité des pratiques géométrales*.., p. 128.

gaufes paysages... y ont été ajoutés par un certain Errard sans qu'*il* en ait rien su. Tout ce qu'il y a de bon en ce livre, concluait-il, se peut écrire sur une feuille de papier en grosses lettres, et ceux qui croient que j'approuve tout ce qui y est ne me connaissent pas, moi qui professe de ne jamais donner le lieu de franchise aux choses de ma profession que je connais être mal faites et mal dites[1]. » Je ne peux croire que Bosse, qui reçut cette lettre en 1653, l'ait gardée discrètement dans ses tiroirs, et que les relations avec Le Brun et les amis de Le Brun en soient devenues meilleures.

Néanmoins l'année 1654 semble s'être passée sans scandale, et ce n'est qu'en 1655 que les choses se gâtent tout à fait. Le 2 janvier, Bosse ne demanda pas seulement à continuer ses leçons ; mais, affirme le *Récit* avec vraisemblance, « il dit (et ici, Testelin de sa main a ajouté le mot *verbalement*) qu'il désirait y agir autrement que par le passé et qu'au lieu qu'auparavant il proposait ses leçons aux étudiants sans préparation, il avait dessein de le faire avec ordre et de rédiger ses leçons par écrit et les communiquer aux assemblées pour recevoir l'ordre de les proposer aux étudiants comme des résultats de l'Académie ». On voit la tactique de Bosse, qui apparemment avait des partisans dans la Compagnie : puisque ses détracteurs le laissent enseigner sa doctrine à l'Académie, c'est donc qu'ils n'ont aucune objection sérieuse à faire valoir contre elle, et alors pourquoi ne présenterait-il pas cette doctrine comme celle de l'Académie?

Testelin, qui dans le procès-verbal enregistre l'agrément de la Compagnie, ne dit point, dans le *Récit,* si le 2 janvier il y eut contestation à ce sujet, et ajoute amèrement : « Et ce-

1. Il est regrettable qu'on ne possède pas la lettre de Bosse à Poussin : quant à celle de Poussin, on n'en a jamais retrouvé le manuscrit, mais elle est certainement authentique ; car, dans les discussions qui suivirent, on aurait reproché à Bosse de l'avoir inventée ou dénaturée s'il avait commis une pareille faute. — Notons l'espèce de dédain avec lequel Poussin parle d'un certain Errard qu'il avait pourtant connu à Rome. Bosse d'ailleurs, comme nous le verrons, parlera bientôt, lui aussi, d'*un certain Errard* (son confrère à l'Académie!) et d'*un nommé M. Félibien*. Il serait curieux de savoir si Poussin, en raillant ceux qui croient qu'il approuve tout ce qui est dans le traité de Léonard, faisait volontairement allusion à Le Brun, lequel passe à tort ou à raison (les témoignages sûrs font défaut) pour avoir vécu à Rome dans une certaine intimité avec lui.

pendant tirait les signatures des professeurs en mois pour certifier qu'il les enseignait à l'Académie sans toutefois avoir fait voir ses écrits en pas une assemblée. » De fait, Bosse, à la fin de la première leçon publiée dans le *Traité des pratiques géométrales*, indique que les anciens en mois, Bourdon — Bourdon, qui était alors, nous le verrons, son adversaire irréconciliable — et Vignon signèrent. Quant à Guérin, l'ancien en mois lors de la leçon de clôture, il ne signa point, « étant allé aux champs ».

Qu'est-ce à dire, sinon que les leçons, plus tard publiées, reçurent le visa, par conséquent l'approbation de l'*ancien* ou professeur *en mois*, de l'*ancien* ou professeur responsable de l'enseignement général? Mais le professeur en mois avait assisté à la séance du 2 janvier ou tout au moins en avait entendu parler et connaissait les intentions de Bosse. S'il a donné sa signature, n'en doit-on pas conclure qu'il trouvait bon que Bosse publiât son cours au nom même de l'Académie et comme la pure doctrine académique ?

Voilà certainement ce qui embarrasse Testelin, et voilà pourquoi, à la fin de ses leçons[1], Bosse publie l'*acte* daté du 1er juillet 1655 et signé de C. Vignon, ancien Laurent de La Hyre, ancien M. Corneille, ancien en mois S. Bernard, Ch. Mauperché, L. Ferdinand, Montagne, d'après lequel il aurait professé ses leçons « la plupart signées de l'ancien de la Compagnie lors en mois... ce qu'il aurait toujours fait au nom et comme un résultat des soins de l'Académie à rechercher au possible tout ce qui se pourra trouver en quelque manière servir et contribuer au prompt et solide avancement desdits étudians ». Il a donc, d'après ce document, demandé à l'Académie l'autorisation de publier ses leçons au nom de la Compagnie, et « aucuns des anciens et académistes se trouvant assemblés... en fin d'assemblée déclarèrent de parole audit Sr Bosse que la Compagnie avait à gré l'honneur qu'il lui voulait faire en mettant de très belles choses en lumière au nom de son corps, mais ne pouvait consentir qu'il y laissât le nom dudit sieur Desargues; à quoi sur le champ ledit sieur

1. *Traité des pratiques géométrales..*, p. 135-136.



Christ, par Simon Jaillot,
D'après un dessin de Licherie, gravé par Meinselmann.

Bosse répondit qu'en homme d'honneur il ne devait ni ne pouvait l'en ôter ». Voilà une bien curieuse addition aux procès-verbaux du mois de juin 1655 qui ne parlent de rien de semblable. Mais comment en était-on arrivé là ?

Le *Récit*, repris dans le détail, va nous le faire nettement comprendre.

« Au mois de janvier (1655), M. Bourdon, pendant l'exercice de son mois, ayant un soir assisté à une de ces leçons de M. Bosse, entendit qu'il donnait des préceptes de dessiner à vue d'œil d'après le modèle et rapportait quelque chose de son petit traité des *Sentiments* [1]. Voyant en cela qu'il entreprenait sur la charge des professeurs, il se résolut de l'en avertir particulièrement en ami afin de prévenir les ombrages et le trouble que cela pourrait causer. Mais ledit s^r Bosse reçut cet avertissement avec aigreur et en éclata tellement qu'en l'assemblée du 5e jour de juin 1655 il présenta une lettre par laquelle il demandait premièrement l'explication du mot de *dépendance de la perspective* contenu en sa lettre d'agrégation, proposant l'intention qu'il avait de ne rien mettre en lumière que comme un résultat des soins de l'Académie, et en second lieu un acte en forme de ce qu'elle approuvait ou n'approuvait pas, à quoi l'Académie remit de répondre en l'assemblée suivante du dernier samedi de juin 1655, laquelle mon dit s^r Bosse convoqua par billets de sa part [2], portant que c'était pour décider le différend agité entre lui et M. Bourdon, et néanmoins en ce jour-là il voulut réduire ses demandes à la dernière. Mais M. Bourdon insistant pour sa justification, ledit s^r Bosse s'échauffa incivilement, et la Compagnie usant de douceur et de modération fit retirer les parties pour délibérer, d'où le résultat fut : 1° la justification de M. Bourdon ; 2° que les traités devaient être mis en lumière au nom de leurs auteurs ; 3° que l'on ne donnerait point d'acte par écrit ni que cette délibération ne serait point enregistrée. Cet article fut prononcé verbalement, sur quoi M. Bosse s'échauffa de plus belle et prit dès le soir même la résolution de former un acte contraire et tirer comme il pourrait les signatures de ceux qu'il

1. Il s'agit du petit volume dédié en 1649 à MM. de l'Académie.
2. J'ai reproduit plus bas la lettre de Bosse.

pourrait persuader, ce qu'il effectua ensuite allant par les maisons porter ledit acte. »

Donc tout s'explique : Bourdon, mis en éveil par les déclarations de Bosse à la séance du 2 janvier 1655, peut-être excité par Le Brun contre l'artiste dont lui-même par la suite devait prendre la défense en face de ce même Le Brun, assiste à une leçon de Bosse, constate que Bosse enseigne, comme il l'enseignait certainement depuis près de sept ans, la doctrine de Desargues, cette doctrine qui fait de la peinture une dépendance de la perspective. Bourdon déclare qu'il sort de ses attributions de professeur de perspective; Bosse alors réclame ses droits sur les dépendances de la perspective et porte l'affaire devant l'Académie.

« Messieurs, écrit-il à ses confrères au début de juin, M. Bosse prie la Compagnie de lui faire savoir par écrit ce que c'est qu'elle a voulu entendre par les mots *dépendance de la perspective* insérés dans sa lettre d'agrégation, d'autant que, sur ce qu'il a conçu de l'essentiel de ce qu'en l'art de pourtraicture on nomme perspective, il peut être qu'il a pris ces mots *et ses dépendances* en un sens plus étendu qu'aucuns du corps n'avaient estimé qu'ils se dussent entendre. Car bien que, dans l'exercice qu'il a fait de la fonction à laquelle on l'a jugé propre dans la Compagnie, il n'ait dit, avancé ou proposé chose aucune dont il ne soit bien assuré qu'en bonne intelligence du tout elle sera trouvée être des étendues et dépendances de la perspective, on a laissé de dire qu'il y entreprenait sur la charge d'ancien, et il avoue qu'il ne saurait découvrir en quoi ce peut être[1]. »

Allant plus loin, il posait nettement la question indiscrète de la participation de l'Académie à la publication de ses leçons : « Et parce que d'ailleurs il n'y a depuis sa dite lettre (d'agrégation) jamais agi, procédé ni pensé de rien mettre en lumière qu'au nom et comme un résultat des soins, et de l'avis général de toute la Compagnie (de quoi font assez de foi les cahiers qu'il en a, signés des anciens en mois), ce que dessus l'oblige encore à désirer d'elle une déclaration en forme

1. Lettre autographe de Bosse jointe au dossier.

de ce qu'elle en approuve ou n'approuve pas, afin ou qu'il ait à continuer dans cette intention, ou revenir à disposer et mettre cette matière au jour en son nom comme il a fait ses précédents traités. Ce que dessus présenté et lu dans l'Académie le premier samedi du mois de juin de l'année 1655.

« Bosse. »

« Cette proposition, dit une note de Testelin, fut présentée... le siège étant levé...; et comme il était presque nuit, on remit d'y répondre en l'assemblée suivante au jour destiné pour les conférences, auquel jour se réunirent MM. Guillain, Van Obstal, Errard, Bourdon, de La Hyre, Vignon, Héraut, Le Bicheur, Le Brun, Poerson, Corneille, du Guernier et Testelin, toute la Compagnie y ayant été conviée par billet de M. Bosse portant que c'était pour résoudre ce qui y avait été agité entre M. Bourdon et ledit M. Bosse. » Sans doute cette séance, dont la lettre de Bosse nous fait deviner la physionomie, eut lieu le 29 juin ou le 1er juillet 1655, quoiqu'elle ne soit pas mentionnée aux procès-verbaux. Et d'ailleurs comment l'y aurait-on mentionnée, puisque précisément on décida que « la délibération ne serait point enregistrée »?

Quant à la publication des leçons de Bosse, la note de Testelin reproduit la résolution indiquée plus haut, mais ajoute cette amusante remarque : « Quelqu'un fut d'avis de ne lui point donner (à Bosse) des déclarations par écrit parce qu'il pointille trop sur les mots. » D'où le parti que prit l'artiste d'obtenir de ses amis l'*acte* du 1er juillet[1], duquel il résulte que l'Académie ne le condamnait pas formellement.

Car enfin elle aurait, d'après cet *acte*, agréé « l'honneur qu'il lui voulait faire en mettant de très belles choses en lumière au nom de son corps[2] », si le nom de Desargues avait disparu. Quelle bizarrerie! Et pourtant comme la chose semble vraie! Testelin n'en souffle mot; mais Testelin pèche volontiers par omission, surtout quand les faits n'ont laissé aucune trace sur les registres officiels; par contre, le témoignage des amis de

1. Testelin, dans la même note, dit que Bosse, « au sortir de cette assemblée, fut au cabaret où il résolut de tirer comme il pourrait les signatures des particuliers ». Ceci semble une méchanceté.

2. Ces termes sont ceux de l'acte en question.

Bosse est formel, presque solennel. Bosse, de son côté, affirme : « Ils (les académiciens, ennemis de Desargues incapables de le réfuter) m'ont voulu obliger d'ôter son nom de ces traités... prétendant qu'il serait honteux qu'un homme comme lui, qui n'a été ni peintre ni dessinateur, leur eût donné des préceptes de leur art, sans avoir l'esprit de penser qu'ils avaient eux-mêmes choisi sa pratique sur toutes les autres! Toutefois, ajoute-t-il, je me sens en quelque sorte obligé de dire ici que la plupart de ceux qui avaient avancé ces paroles témoignèrent quelques jours après s'en rétracter[1]. » Ainsi c'est à Desargues plus encore qu'à Bosse qu'on en voulait, et même on n'en voulait à Bosse que parce qu'il se glorifiait d'être l'élève de Desargues et parce qu'il mettait la méthode de son maître au-dessus de tout : voilà qui me paraît à peu près établi.

Mais Desargues vivait à Lyon, et on ne pouvait à Paris s'en prendre qu'à Bosse : on s'en prit donc à Bosse dont le tempérament, à vrai dire, n'était pas des plus accommodants. Mais pourquoi, dans une assemblée d'artistes, le très habile graveur qu'était Bosse n'aurait-il pas pu discuter librement les droits de la perspective avec le très habile peintre qu'était Le Brun, sensiblement plus jeune que lui et au moins aussi imprudent dans ses propos[2]? Trois semaines environ après la séance orageuse qui amena la scission entre les partisans et les adversaires de Bosse, nouvelle assemblée tenue le dernier samedi de juillet.

« Le secrétaire, rapporte le *Récit,* proposa d'apaiser M. Bosse en lui communiquant les privilèges[3]. Sur quoi...

1. *Traité des pratiques géométrales..,* p. 124.

2. Bosse, nous l'avons vu plus haut (p. 75, n. 3), se plaint des écarts de langage de Le Brun, et les faits rapportés sont tellement précis que Bosse n'a pu les inventer de toutes pièces du vivant de ses adversaires qui ne semblent pas les avoir niés.

3. Bosse, en effet, avait été reçu sans que les privilèges lui eussent été communiqués. Cette communication eût été une demi-mesure qui lui eût accordé la protection de l'Académie d'une façon générale sans spécifier que la Compagnie couvrait spécialement de son autorité et de sa garantie la publication projetée par lui. Mais Testelin ne cherche-t-il pas ici à se donner le beau rôle? Nous allons voir que cette proposition cachait sans doute le piège qui, cinq ans plus tard, devait finir par être fatal à Bosse. Les procès-verbaux de l'Académie (t. I, p. 103) reproduisent le *formulaire* de la délibération, laissant à Bosse le soin de publier ses traités en son seul nom, et une note ajoute que ledit Bosse « se retira brusquement n'en témoignant point de satisfaction, ce qui a empêché d'enregistrer ».

M. Bosse étant présent, l'Académie, reprenant la délibération précédente sur sa demande, dressa le formulaire d'un acte portant que l'Académie laissait audit s[r] Bosse la liberté de mettre en lumière ses nouveaux traités en son nom comme ses précédents. La Compagnie déclarait au surplus qu'elle était très satisfaite des soins que le s[r] Bosse avait pris de donner aux étudiants ses leçons de perspective et, en reconnaissance, l'admettait en la qualité de conseiller de l'Académie pour jouir des privilèges qui lui sont attribués, lequel acte fut lu en présence du s[r] Bosse, et il lui fut dit qu'on lui faisait cette offre à condition qu'il romprait l'acte sur lequel il avait tiré les signatures de divers particuliers. Le dit s[r] Bosse se retira brusquement, laissant la Compagnie surprise de son incivilité, ce qui empêcha que cet acte ne fût enregistré. »

Je vois bien que la brusquerie et l'incivilité de Bosse sont ici soigneusement notées comme dans toutes les autres parties du récit et je me demande si cette attitude déplaisante était unilatérale. Mais enfin, prenons pour vraie la version du secrétaire, et retenons-en ceci : qu'on propose à Bosse un échange. Il détruira l'*acte* signé le 1[er] juillet par ses amis et recevra en compensation la « qualité de conseiller de l'Académie ». Mais alors cet acte, dont les signatures avaient été recueillies « au cabaret », méritait donc considération? Les faits qu'il énonçait étaient donc vrais ou partiellement vrais? Et Bosse avait des amis dévoués et influents, en dépit de Le Brun et de Testelin, en dépit aussi de sa brusquerie et de son incivilité? Les conclusions me semblent s'imposer. Et, à la place de ce malheureux *acte*, on lui offrait « la qualité de conseiller ».

Au fait, qu'était-ce donc que cette qualité de conseiller? Les premiers statuts de l'Académie n'en parlent pas, non plus que de la plupart des fonctions établies par la suite comme celles de recteur ou de professeur; ils ne consacrent que le titre d'*ancien*. Et ce n'est que le 23 juin 1655[1], en pleine que-

1. Les *Articles que le roi veut être augmentés et ajoutés aux premiers statuts et règlements de l'Académie* n'ont pas été publiés dans le recueil des procès-verbaux. Ils ont été revêtus de la signature royale le 24 décembre 1654 et enregistrés

relle de Bosse et de quelques-uns de ses confrères, que le Parlement enregistre l'édit royal instituant le titre de conseiller. Il semble même que ce titre ne doit appartenir qu'aux anciens professeurs. Dans ces conditions peut-on s'étonner que Bosse, professeur de perspective, ait trouvé le marché plus avantageux aux autres qu'à lui-même?

Sans doute le titre de conseiller comportait des avantages qui n'étaient pas négligeables; mais enfin les conseillers étaient inférieurs en dignité aux professeurs et Bosse continuait ou était prêt à continuer ses leçons. Et qui sait ce que l'avenir réservait à ce titre nouveau dont la signification même n'apparaissait pas claire? Et qui sait aussi quel piège pouvait cacher ce troc avantageux ou non? Car Bosse avait des lettres de provision en bonne et due forme signées de M. de Charmois; n'allait-il pas falloir les rendre, pour recevoir à la place il ne savait au juste quoi? et ne pensait-il pas avec le populaire qu'un bon *tiens* vaut mieux que deux *tu l'auras?* Ne nous étonnons, ni ne nous scandalisons qu'il ait fait grise mine aux avances de ceux qui, semble-t-il, ne lui voulaient guère de bien[1].

Cependant l'Académie, malgré ses délibérations et ses décisions officieuses, n'avait toujours pas donné à Bosse la réponse officielle qu'elle lui devait, favorable ou non à ses désirs, spécifiant ou non que la question n'avait pas à être résolue. Aussi, le 4 août, l'obstiné graveur écrivit-il à M. de Ratabon, directeur de la Compagnie[2] : « Depuis avoir eu

par le Parlement le 23 juin 1655. M. Vitet les a publiés aux pages 229-236 de son livre.

1. Bosse, dans son opuscule *Sur les causes...* nous fait lui-même connaître son sentiment très naturel : « La cabale essaya de ravoir dans une autre assemblée (l'acte signé le 1er juillet par sept académiciens) sous prétexte de me donner une charge de conseiller à l'Académie ; mais ayant remarqué qu'elle n'avait point les grâces et les privilèges de celle des professeurs, je les en remerciai et me retirai, puisque par mes lettres (de provision), par l'acte de ces sept messieurs et par mes leçons signées (des anciens en mois), je pouvais les mettre au jour, comme je voudrais, sans qu'aucun de la Compagnie y pût trouver à redire avec justice. »

2. La lettre autographe de Bosse est jointe au dossier ainsi que le formulaire proposé par lui à l'Académie. Quant au récit de Testelin, je n'ai pas cru devoir le reproduire parce qu'il donne des lettres de Bosse que nous possédons une analyse tendancieuse et que la vérité se dégage évidemment mieux des pièces authentiques et des faits avérés que d'un récit écrit avec l'intention précise (nous le verrons plus loin) de faire exclure Bosse de l'Académie.

l'honneur de vous parler, j'ai pensé que, puisque quelques messieurs de l'Académie n'avaient pas agréé la déférence que j'ai faite à toute la Compagnie de mettre en lumière les leçons que j'ai données à nos élèves comme un résultat de leurs soins, j'ai fait le projet ici inclus pour vous faire connaître et à eux ma pensée sur cela, laquelle se pourra exprimer par autre style ou paroles... » Et voici le projet que Bosse désirait voir soumettre à la délibération de ses confrères :

« M. Bosse ayant prié la Compagnie de lui faire savoir par acte en forme, premièrement (ce) que c'est qu'elle a voulu entendre par les mots *dépendances de la perspective* insérés dans sa lettre d'agrégation en ladite Compagnie du 2e décembre 1651; secondement si elle approuvait ou n'approuvait point que, venant à mettre au jour les leçons qu'elle l'avait convié de faire et qu'ensuite il a faites là-dessus aux élèves d'icelle, ensemble autres traités sur même sujet, il le fasse au nom et comme un résultat des soins de cette Compagnie, ou, comme il a fait des autres précédents traités, en son nom seul;

« A quoi la Compagnie, après diverses assemblées et délibérations là-dessus, enfin, pour le premier point, a trouvé que ce qui peut être des dépendances de la perspective est assez amplement contenu dans les écrits et leçons là-dessus dudit sr Bosse aux élèves de ladite Compagnie, sans qu'il soit besoin d'en faire autre explication;

« Et, pour l'autre point, elle trouve bon que ledit sieur, venant à mettre en lumière ce que dessus, il le fasse comme ses précédents traités en son nom seul, étant un résultat de ses soins particuliers et non de ceux de la Compagnie. »

Le formulaire était net, et l'Académie avait, en fin de compte, le droit d'en substituer un autre à celui-là, le droit même de poser la question préalable. Elle préféra, pour des raisons qui m'échappent, peut-être pour étouffer un débat qui ne pouvait qu'amener la discorde, peut-être pour ne pas donner prise aux répliques de Bosse qui *pointillait trop sur les mots* (mais alors, encore une fois, pourquoi ne pas refuser net la prise en considération de la sommation de Bosse?), elle préféra donc une solution équivoque, et nous lisons au pro-

cès-verbal de la séance du 7 août : « L'Académie, après diverses reprises et délibérations, a déclaré, quant à l'impression de ces nouveaux traités, qu'elle n'empêche pas que ledit s^r^ Bosse le fasse, en son nom seul, comme ses précédents ouvrages, comme étant son travail particulier et non celui de la Compagnie, *ce qui lui sera donné à entendre, sans donner aucun acte par écrit.* »

Nous ne savons rien d'autre au sujet de cette dernière séance, sinon qu'on y lut une lettre écrite le jour même par Bosse[1], lettre assez longue et confuse, où il explique certains termes du formulaire qu'il venait de proposer et qui avaient été l'objet de critiques. Bosse rappelait habilement qu'ayant été chargé officiellement de l'enseignement de la perspective, il n'osait publier ses leçons comme une œuvre purement personnelle, afin qu'on ne pût ensuite lui « imputer qu'à l'égard de la Compagnie il aurait dit d'un et fait d'autre[2] », parlant aux élèves au nom du corps, gardant pour soi seul devant le public l'honneur d'une publication intéressant tout le corps. Les amis de l'artiste tentèrent-ils un dernier effort en sa faveur ? Ni Testelin, ni Bosse ne nous en font confidence, et je pense que tout le monde devait avoir hâte d'en finir de façon ou d'autre avec cet irritant débat. Car (c'est un point sur lequel il faut insister) seul un malentendu sur l'importance de la perspective et de ses dépendances amena tout cet éclat qui, de nos jours, aurait provoqué peut-être des violences de langage plus grandes encore et des inimitiés personnelles, mais n'aurait pu entraîner aucune des conséquences dont Bosse eut à souffrir quelques années plus tard. L'autoritarisme administratif et pédagogique de Le Brun, pourtant simple chancelier de l'Académie, imposa comme sanction l'exclusion presque infamante d'un des maîtres de la gravure au XVIIe siècle.

Notons toutefois qu'après le 7 août 1655, le silence se fait : Bosse ne publie pas ses leçons et l'Académie n'a plus à s'occuper de lui. Ne s'en occupe-t-elle plus en fait ? Le *Récit* reste muet

1. Cette lettre autographe de Bosse est jointe au dossier.
2. Opuscule *Sur les causes...*, vers la fin.

sur ce point, et nous n'avons que le témoignage de Bosse lui-même. Sans préciser les dates (mais la précision est-elle bien nécessaire, et les dates ne ressortent-elles pas des faits eux-mêmes ?) il rappelle qu'au cours des leçons professées « quatre années de suite gratuitement » à l'Académie, « quelques intéressés envieux proférèrent à tort plusieurs fois que ses règles (de la perspective de Desargues) brouillaient l'esprit des élèves, et d'autres que c'était leur tailler des verges pour fouetter leurs maîtres et pour leur marcher sur les talons ». Ces malins propos, tenus avant 1653, cessèrent-ils en 1655? Bosse du moins ne le croit pas, et personne ne peut le croire raisonnablement.

Dans son *Traité des pratiques géométrales*[1], imprimé en 1665, il conte tout au long les luttes que Desargues et lui eurent à subir de la part d'adversaires envieux, ignorants ou intéressés, dès l'apparition des premiers ouvrages du mathématicien; mais il constate que depuis lors la médisance ne désarma pas, malgré les preuves accumulées en faveur de la vérité. « Ils (les envieux) sont donc réduits à présent, dit-il, à jeter leur venin en cachette et décrier mes traités par des bruits sourds et des pratiques conformes à leur esprit et à leurs manières. En mon particulier, j'ai souvent eu plusieurs démêlés à vider avec de semblables esprits, qui, dans notre Compagnie et en présence de nos élèves, m'ont donné l'avantage de les confondre sur des allégations téméraires qu'ils avaient faites, et cela avec toute la civilité qu'ils pouvaient désirer; néanmoins ils ont eu tant de dépit de s'être mépris qu'ils m'ont pris en aversion pour les avoir éclairés et ont cherché tous les moyens de me pouvoir nuire tant en mon honneur qu'en mon bien. Ensuite, pour se dérober à la honte d'être confondus et ne pouvant arrêter le cours de leur malice, ils se sont avisés de publier des lettres sans aucun nom d'auteur, remplies de tant de sottises et d'impertinences qu'il est aisé de croire que la première est d'un écolier et l'autre d'un intéressé malintentionné. » Nous verrons tout à l'heure que la lettre de l'écolier est de 1657, et par conséquent nous pou-

1. Pages 122 et suivantes.

vons en conclure sans témérité que de 1655 à 1657 les adversaires de Bosse continuèrent leur campagne occulte (car comment discuter perspective et dépendances de la perspective avec l'élève de Desargues? et d'un autre côté comment nier simplement l'utilité de la perspective?) et qu'ils ne reculèrent pas devant le pamphlet anonyme.

Dira-t-on que Bosse avait bec et ongles pour se défendre et sans doute pour attaquer? Je sais bien qu'il se vante d'avoir réfuté ses adversaires « avec toute la civilité qu'ils pouvaient désirer »; mais nous ne sommes pas tenus de l'en croire sur parole, et il serait facile de trouver en plus d'un endroit de ses traités et surtout de ses opuscules apologétiques, des critiques très vives à l'adresse de ses adversaires, notamment de Le Brun, soit qu'il se plaigne des mauvais procédés dont il est l'objet, soit qu'il signale des fautes plus ou moins graves, plus ou moins bien démontrées, dans leurs dessins ou leurs tableaux. Cependant notons ces deux points : d'abord que Bosse a écrit assez souvent ce qu'il pensait en signant et datant pour n'être pas accusé d'avoir usé de l'anonymat, ensuite que nous ne trouvons aucun pamphlet de lui, aucune allusion suspecte avant 1661, date de sa *Lettre... pour réponse à celle d'un sien ami qui a désiré savoir ce qui s'est passé entre Messieurs de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture et lui*[1]. Et comme, le 7 mai 1661, l'Académie avait décidé son exclusion, on avouera qu'il avait alors bien le droit de satisfaire la curiosité de son ami. Il est plus facile d'avancer que Bosse a persécuté Le Brun que de le prouver[2].

Est-ce à dire qu'il subit en silence l'amertume de l'échec et que de 1655 à 1661 il ait gardé l'attitude d'un vaincu résigné? Non. Voici ce que nous apprenons par le *Récit :* « Le 23 février 1657, M. Bosse présenta une lettre à l'Académie

1. Nous verrons qu'en 1660 Bosse fit distribuer une critique des ouvrages de Le Bicheur et même de Le Brun dans l'Académie, au cours du débat; mais je ne crois pas que cet opuscule ait été répandu dans le public.

2. Le dernier biographe de Bosse, M. Antony Valabrègue, écrit sans preuves (*Abraham Bosse*, p. 92) : « Revenons au procès, pièces en main. Le graveur avait évidemment tous les torts, ses collègues s'étaient montrés remplis de longanimité à son égard. » Mieux eût valu avoir réellement les pièces en main que de recourir au dangereux critérium de l'évidence.

disant que M. Le Bicheur se disposait de mettre en lumière un traité de perspective que M. Le Brun (le nom de Le Brun a été rayé et remplacé par *on*) avait dit en l'Académie être préférable à la sienne, de quoi l'Académie dit n'avoir aucune connaissance. Il s'est encore présenté le jour de (*date en blanc*) faisant lecture d'une lettre de M. Desargues sur le même sujet offrant cent pistoles à ceux qui découvriraient une manière plus brève que la sienne, laquelle lettre il ne laissa point à l'Académie. Et en l'assemblée suivante il fut apporté à l'Académie, par un homme inconnu, des imprimés d'une lettre sous le nom d'écolier de l'Académie répondant à celle de Desargues. »

En regard de ces lignes, pourquoi ne pas placer le texte si savoureux de la lettre même adressée le 23 février 1657 par Bosse à ses confrères?

« Messieurs, j'apprends que M. Le Bicheur va publier une manière de pratiquer la perspective que M. Le Brun dit préférable à celle de M. Desargues que l'Académie a obtenu que j'y allasse expliquer à ses élèves, et devoir lui être substituée. A quoi, si la chose pouvait être, bien loin d'en avoir aucun déplaisir, je serais le premier à en solliciter l'exécution. Mais étant (comme je suis) assuré qu'il est impossible d'avoir une manière universelle, non plus pour le perspectif que pour le géométral, plus familière à toutes personnes que celle du petit pied, et, de plus, ayant l'honneur d'agrégation à l'Académie, je me trouve obligé de lui donner avis qu'elle prenne garde à ne s'exposer en cette rencontre à la risée de toutes personnes savantes à fond en cette matière, surtout après ce qui en est dit aux pages premières de l'avertissement et du premier chapitre de la seconde partie que vous en avez de, Messieurs, votre très humble et très affectionné serviteur,

« BOSSE. »

Nous ne possédons pas la lettre de Desargues et ne savons si elle était écrite du même style assez provocant et impertinent, mais qui sied somme toute à un artiste conscient d'avoir combattu et de combattre encore pour la vérité. Cette attitude est plus noble, à tout prendre, que celle des adversaires répondant par la plume anonyme d'un soi-disant élève. Quant à

savoir si Le Bicheur, dont le traité se trouvait être dédié à Le Brun, méritait le dédain de Bosse, et même si sa méthode ne convenait pas mieux à des artistes que celle du très savant Desargues, je m'en déclare tout à fait incapable et ne suis pas disposé à croire aveuglément Bosse, lorsqu'il dit qu' « on le trouva si faible et même si ridicule qu'il fut méprisé au dernier point[1] ». Mais il m'a suffi de montrer que, depuis 1648, Bosse à l'Académie ne commit d'autre méfait que de réclamer pour la perspective la première place ou même la place tout entière, qu'il y mit de la passion sans qu'on puisse découvrir rien de bas ou de grossier dans son attitude, et que la seule cause de la haine de Le Brun fut son intransigeance dans ses principes.

Qu'importe, après cela, le dernier incident de la lutte qu'ont seul retenu les biographes de Bosse et qui amena son exclusion? On ne pouvait le bien comprendre que par les précédents, et si les apparences, à partir de 1660, sont moins favorables à Bosse, l'artiste n'en est guère plus coupable. Aussi bien, là encore, les archives de l'ancienne Académie apportent-elles des lumières nouvelles, et peut-être les documents ignorés jusqu'ici vont-ils établir que l'habile graveur fut victime de ses idées bien plus que de ses incartades.

« Le 3 juillet 1660, rapporte le *Récit,* M. Bosse a présenté une lettre demandant l'examen du traité de M. Le Bicheur et se plaignant de son procédé en la publication de cet ouvrage, sur quoi M. Le Brun qui était présent représenta (ces derniers mots ont été rayés dans le manuscrit et remplacés par ceux-ci : *une personne de la Compagnie objecta*) que le sieur Bosse était déchu de sa qualité et ne pouvait avoir séance et voix délibérative en l'Académie parce qu'il ne se soumettait point aux ordonnances du roi et qu'il y avait des arrêtés sur le registre qui excluent de l'Académie ceux qui n'ont point rapporté leurs premières lettres pour en recevoir de nouvelles. En cette même assemblée M. Le Bicheur présenta la lettre citée G[2].

1. Opuscule *Sur les causes..*, vers le milieu.

2. Toutes les pièces du débat appartenant au dossier ont été cotées par Testelin, et cette cote G est celle de la lettre de Le Bicheur.

« En cette même Assemblée, M. Errard se plaignit que M. Bosse avait publié un petit traité des proportions, lequel il avait tiré de ses dessins à son désu et au préjudice d'une œuvre qu'il avait commencée pour mettre en lumière.

« L'Académie remit la délibération sur ces choses en l'Assemblée suivante. »

Et voilà, d'après l'un des ennemis les plus acharnés de Bosse, l'origine du débat qui aboutit à l'exclusion de l'artiste et même à un arrêt du Conseil d'État des plus durs pour lui. Bosse se plaint d'avoir été plagié par un confrère dont il avait signalé trois ans auparavant les projets téméraires; ce confrère a certainement été informé des intentions de Bosse puisque, le même jour, il se disculpe devant l'Académie. Le Brun, à qui le traité dudit confrère est dédié et qui précédemment n'a pas ménagé à Bosse les marques de son antipathie, intervient, non pour prouver l'innocence de Le Bicheur, mais pour déclarer que Bosse ne fait plus partie de l'Académie; et, sans doute, le 4 mai 1658, la Compagnie a résolu de faire expédier de nouvelles lettres de provision conformes aux ordonnances royales du 24 décembre 1654; le 1er juin 1658, elle réclame les anciennes, les « annulant et les rendant inutiles »; mais la lecture des procès-verbaux démontre que jamais elle n'a prononcé l'exclusion contre quiconque aura contrevenu à sa décision, ni même formulé des menaces à cet égard. On lit même dans la *Relation*[1], que la résolution de l'Académie « fut exécutée environ trois ans après », alors qu'une note y marque le 25 août 1657 comme date de la résolution. Le propos de Le Brun constituait donc une offense grave à l'adresse de Bosse. Quant à la plainte d'Errard, qui, d'après les procès-verbaux, semble avoir été déposée à la séance du *dernier jour de juillet*, nous n'en entendons plus parler que le jour de l'exclusion de Bosse, et Guillet de Saint-Georges, dans la biographie de cet artiste, se contente de dire qu'il « eut un grand démêlé dans l'Académie avec M. Bosse », que « M. Le Bicheur... joignit ses plaintes à celles de M. Errard », et que « ce différend eut des suites qui firent exclure

1. *Relation*.., p. 45.

M. Bosse du corps de la Compagnie [1] ». Et j'en conclus que les adversaires de Bosse semblaient prendre ensemble leurs précautions, même lorsqu'ils étaient brouillés comme Errard, Ratabon et Le Brun [2]. Errard d'ailleurs n'avait-il pas un vieux compte à régler avec lui depuis cette lettre de Poussin où ses *gaufes* paysages du *Traité de la Peinture* avaient été si sévèrement jugés ?

Mais enfin Bosse avait pris les devants en attaquant Le Bicheur. Voyons au moins la lettre de Bosse [3].

« Messieurs, Bosse ici présent et soussigné vous supplie d'eutendre et considérer les procédés envers lui de M. Le Bicheur dans son traité de perspective dédié à M. Le Brun et affiché depuis quelques jours aux portes de cette Académie. Auquel, supposant que la manière en soit de son invention, elle n'est néanmoins qu'un pur copiement en plagiaire des écrits de M. Desargues et de moi sur cette matière (que, de votre affection, j'ai, durant des années, enseignée et expliquée aux étudiants de cette Académie), à la réserve ou exception de mauvais déguisements que le sieur Bicheur y rapporte, qui ne font qu'en multiplier l'embarras et tromper le public au déshonneur de l'Académie, de M. Le Brun et de notre nation. Et comme cela consiste en fait, ledit Bosse vous supplie aussi, Messieurs, de vouloir trouver bon que dans quelques jours il vous présente à chacun par écrit et figures la preuve de ce qu'il avance [4] pour ensuite procéder selon vos lumières et justice, considérer même que les savants étrangers et autres du temps et de la postérité en jugeront sans passion et porteront au désavantage de votre assemblée qu'elle était favorable aux brigues de l'ignorance et de l'envie, chose qu'il prétend être impossible par la connaissance qu'il a de votre intégrité

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*, t. I, p. 78.

2. Voir plus haut, pages 38 et suivantes.

3. Lettre autographe de Bosse jointe au dossier.

4. On voit par là que Bosse préparait déjà son adresse à Messieurs de l'Académie avec le *Cahier suivi d'une estampe donnée par A. Bosse en suite d'une lettre à Messieurs de l'Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture, contenant preuve des copiements, estropiements et déguisements de la manière de perspective de M. Desargues, faite en plagiaire par I. Le Bicheur, Paris, 5 août 1660.* Cette lettre violente contre Le Bicheur n'a rien de blessant pour l'Académie ni pour Le Brun.

et suffisance en chaque chose, et aussi que vous ne doutiez pas de son zèle à procurer le bien de l'Académie ainsi qu'il y est obligé par son serment fait devant vous à sa réception.

« BOSSE. »

Je reconnais que cette lettre manquait d'habileté et ne pouvait qu'indisposer les académiciens; mais si ceux-ci jugeaient que Bosse outrepassait ses droits, qui les empêchait de le déclarer, d'écarter le débat par une décision formelle et d'enterrer l'affaire? Je suppose que l'ami de Desargues fut surtout humilié de voir affiché aux portes de l'Académie le traité de Le Bicheur, alors que lui, Bosse, était le seul professeur de perspective et qu'on semblait ainsi recommander aux élèves la méthode de son adversaire au détriment de la sienne.

Quant à Le Bicheur, il écrivit d'un tout autre style à Messieurs de l'Académie [1], n'hésitant pas à les appeler (en soulignant même l'expression) *mes très illustres juges*, leur recommandant son livre dont il ne nie pas les imperfections graves, mais auquel viendra s'ajouter une suite « pour faire reconnaître et avouer à la postérité qu'il est un légitime enfant de *leur* Illustre Compagnie ». S'il est né avant terme, cet enfant, c'est à cause du « bruit de ses envieux qui le menaçaient de le faire mourir avant sa naissance »; il fallut donc « le lâcher ainsi tout nu qu'il était pour aller défendre sa vie ». On accuse l'auteur (et l'auteur répond ici à des griefs que Bosse avait peut-être formulés dans ses propos toujours maladroits, mais qui, sauf un, ne se trouvent pas précisés dans sa lettre), on accuse donc Le Bicheur d'avoir publié son livre sans y avoir été autorisé par l'Académie, de l'avoir fait afficher aux portes sans la permission de ses confrères, enfin « d'avoir donné la qualité de premier peintre du roi à M. Le Brun ». Mais depuis deux ans il était absent de Paris, ignorait que les Académiciens exigeaient qu'on leur soumît les traités tou-

1. La lettre de Le Bicheur est jointe au dossier. Elle n'est pas écrite de sa main, et la signature semble indiquer qu'il n'avait guère l'habitude de se servir d'une plume. On lui a certainement composé sa lettre, et j'inclinerais à croire qu'elle fut rédigée par Testelin, de concert avec Le Brun. Mais je n'en ai pas de preuve, et mieux vaut ne tabler que sur des faits rigoureusement exacts.

chant les arts; il s'excuse donc et les assure qu'il se fût « trouvé très honoré de leur rendre ce devoir ». Il est bien vrai qu'on a affiché son traité aux portes de l'Académie, mais « le marchand... le vend à son profit et le fait afficher partout où il lui semble bon », sans compter que Le Bicheur l'a composé « pour l'honneur de l'Académie que l'on veut ternir, faisant voir que le moindre de la Compagnie n'était point du tout ignorant de cette belle science comme certains le prétendent ». Enfin, s'il a donné « la qualité de premier peintre du roi à M. Le Brun, c'*était* pour lui en avoir vu un brevet il y a plus de dix ans », ce qui constitue un mensonge ou tout au moins une erreur grave puisque le brevet de Le Brun est daté du 1er juillet 1664 [1].

On pense bien que cette flagornerie, où la question posée par Bosse était soigneusement esquivée, plaisait autrement à la plupart des académiciens que les impertinentes précisions du champion de Desargues. Bosse, dès le 3 juillet, était-il donc condamné? Je n'oserais l'affirmer : en tous cas ses adversaires en avaient assez de ses attaques, et Le Brun se vanta peut-être de le faire « incastrer », s'il le voulait [2] : ne fit-il pas, dix-huit ans plus tard, « incastrer » le pauvre innocent de talent qu'était Simon Jaillot [3]? Mais enfin il fallait que l'affaire suivît son cours, et elle le suivit.

« Le 18 juillet 1660, lisons-nous dans le *Récit,* M. Bosse présenta une autre lettre insistant sur ses demandes précédentes et se plaignant de ce qu'on lui avait ôté la voix délibérative, sur quoi l'Académie examinant les raisons qui l'en excluaient fut tellement occupée par les contestations (et M. Bosse s'étant retiré en colère) qu'elle remit la délibération au jour (*à la séance*) suivant du 7e jour d'août auquel, considérant les soumissions de M. Bosse et ses protestations d'avoir toujours tenu à honneur les qualités que l'Académie lui avait données et offertes et son instante prière, lui a accordé

1. Archives nationales, O11925.
2. Bosse rapporte ce propos de Le Brun dans son opuscule *Sur les causes..*, vers la fin; mais le témoignage de Bosse n'est pas ici une garantie suffisante, si vraisemblable que paraisse l'attitude qu'il prête à son ennemi.
3. Voir le chapitre IV, *Les gros mots de Simon Jaillot.*



Cliché Bulloz.

La jonction des Académies de Paris et de Rome, par Poerson. (Partie principale.)
(Musée de Versailles.)

la confirmation de sa dite qualité d'académiste honoraire et la jouissance de celle de conseiller de l'Académie, à la charge d'observer les ordonnances, qu'il rapportera sa première lettre pour en recevoir une nouvelle conformément aux ordonnances du roi; ordonnant en outre que les lettres que le dit sieur Bosse a écrites à l'Académie seront examinées pour en recevoir la censure, si tant est qu'il se trouve la mériter, et que si, dans trois mois il ne satisfait à la présente délibération, elle demeurerait nulle.

« En cette même assemblée le dit sieur Bosse présenta une lettre imprimée laquelle à cause des autres affaires ne put être lue, et laquelle contient des invectives contre MM. Le Brun et Le Bicheur. »

La lecture des procès-verbaux ne nous apprend rien de plus; il semble même qu'en examinant de près tel ou tel détail, il y ait désaccord sur la date entre les deux documents [1]; mais il importe peu. Ce qu'il convient de retenir, d'après le récit même de Testelin, c'est que Bosse s'étant obstiné dans la lutte trouva sans doute assez de partisans pour remporter le 7 août une sorte de victoire. Et ceci nous apparaîtra mieux encore si, substituant au *Récit* les documents originaux sur lesquels il s'appuie, nous en extrayons l'essentiel.

Le 18 juillet 1660, Bosse écrit à l'Académie la lettre dont il est question plus haut [2]; on ne saurait en contester le ton digne et la parfaite logique : ses adversaires ont voulu écarter sa plainte à l'Académie contre le plagiat de Le Bicheur en le déclarant exclu de l'Académie; mais, même s'il n'appartenait pas à l'Académie, sa plainte subsisterait et mériterait examen! Quant à l'honneur de faire partie de cette Compagnie, il le réclame énergiquement et apporte des preuves qu'il y a droit. « C'est pourquoi, ajoute-t-il, je ne doute pas, Messieurs, que toutes personnes de la Compagnie libres de passion n'aient

1. C'est ainsi que les procès-verbaux indiquent le 31 juillet comme date du débat à l'Académie entre Bosse et Le Bicheur. Reste à savoir si une interversion des feuillets n'aurait pas fait attribuer au 31 juillet des faits remontant au 3; car il est à remarquer que le différend entre Errard et Bosse est consigné en dehors du procès-verbal proprement dit et vient à la suite d'une liste des officiers qui jette un peu de trouble dans la rédaction.

2. Cette lettre autographe est jointe au dossier.

été surprises de ce que le Secrétaire de l'Académie me pria, en la dernière assemblée, de ne trouver mauvais s'il ne me donnait point comme à l'ordinaire les marques nécessaires pour admettre ou refuser une personne qui se présentait pour être reçue; c'est sans doute, Messieurs, une grande méprise, et, si c'était l'avis de l'assemblée, ce serait une ingratitude et méconnaissance bien extraordinaire. »

Ni le *Récit,* ni la *Relation* ne soufflent mot de la *méprise,* même pour la démentir; nous sommes donc obligés de croire qu'elle a été commise, et l'attitude de Testelin en cette circonstance suffit pour rendre suspectes toutes ses affirmations quand elles ne reposent pas sur des faits faciles à vérifier; à plus forte raison, ne devrons-nous attacher aucune importance aux appréciations sévères ou injurieuses qu'il formulera à propos du caractère ou de la tactique de son adversaire.

Bosse, après avoir éventé la manœuvre de Le Brun, « l'auteur de ce conseil peu judicieux », et de Testelin, ne peut se priver d'un mot amer [1] sur « la cabale de *ses* envieux qui portent impatiemment l'honneur qu'on rend à autrui et se donnent les uns aux autres des titres et des louanges qu'ils n'ont jamais mérités ». Mais enfin il est si sûr de son bon droit, tant en ce qui concerne sa qualité d'académiste qu'en ce qui touche le plagiat dont il se plaint, qu'il soumet sa cause à la décision de la Compagnie : « Je consens, ajoute-t-il, que M. Le Brun, quoique partie, en soit le juge, pourvu qu'il signe et me donne son avis par écrit. » Bosse était beau joueur; mais Le Brun ne tint pas la partie.

Et il concluait : « C'est pour cela, Messieurs, que j'ai rédigé mes raisons par écrit, par impression de discours et figures [2], afin que chacun de vous en ayant un exemplaire puisse concevoir facilement que ma partie et moi dirons en votre pré-

1. Il rappelle même d'un seul mot l'erreur commise par Le Bicheur en attribuant à Le Brun la qualité de premier peintre du roi : « Votre Compagnie a le plus d'intérêt à savoir auquel il appartient à meilleur droit la qualité de premier peintre du roi. »

2. Bosse a en effet imprimé (Paris, 5 août 1660), un *Cahier suivi d'une estampe donnée par A. Bosse, en suite d'une lettre à Messieurs de l'Académie royale de la Peinture et Sculpture, contenant des copiements, estropiements et déguisements de la manière de perspective de M. Desargues faits en plagiaire par I. Le Bicheur.*

sence sur ce sujet, s'il (Le Bicheur) ne refuse encore l'offre que je lui ai faite : car, de quelque manière qu'il semble défendre son livre ou attaquer mes traités, par écrit ou de vive voix, j'accepterai la condition pourvu que vous en soyez juges, et ne douterai point du succès que votre suffisance et intégrité ne peut refuser à la justice de ma cause. La suite vous fera connaître et avouer à mes parties mêmes que tout ce que je soutiens est véritable, que je ne dissimule ni ne déguise rien, que je me défends avec beaucoup de modération contre un procédé très violent et que je suis avec beaucoup de sincérité et de respect, Messieurs, votre très humble et très affectionné serviteur,

« Bosse. »

Les procès-verbaux ne font pas mention d'une séance à la date du 18 juillet 1660. Mais, quel que soit le jour où fut lue la lettre de Bosse, nous pouvons en croire le *Récit* lorsque nous y voyons « que l'Académie fut tellement occupée par les contestations qu'elle remit la délibération ». Nul doute que Bosse ait trouvé des partisans et Le Brun des adversaires peu soucieux de se solidariser avec lui dans une lutte sournoise et brutale contre un confrère irascible et loyal. Et souvenons-nous au reste que Le Brun à cette époque n'avait pas que des amis à l'Académie, et que malgré l'estime qu'on avait pour son talent, malgré les espoirs ou les craintes que, grâce à sa situation, il pouvait inspirer, quelques confrères, amis d'Errard, combattaient certainement son influence [1].

Toujours est-il que le 7 août (et pourtant ce jour-là les académiciens ont entre les mains la lettre imprimée de Bosse avec les « copiements, estropiements et déguisements » de Le Bicheur protégé de Le Brun), l'Académie, examinant à nouveau la lettre du 18 juillet, offre à Bosse une paix honorable : il se soumettra aux ordonnances de 1654, rapportera comme ses confrères ses premières lettres de provision, en recevra de nouvelles qui lui maintiendront ses premiers avantages, qui même les étendront, et cet échange ne se fera pas immédiatement, mais dans un délai de trois mois. L'Académie, il

1. Voir au chapitre II (pp. 38-44) les difficultés que Le Brun avait alors à l'Académie.

est vrai, menaçait de censurer les lettres précédemment écrites par Bosse; mais à qui fera-t-on croire qu'au moment où elle songeait visiblement à terminer une très désagréable querelle, elle allait s'exposer à la rallumer par une sévérité déplacée à propos d'excès de langage qu'elle connaissait? Avec un peu, avec très peu de diplomatie, Bosse aurait pu revenir triomphant à l'Académie dès la fin d'août 1660 et y rendre la situation de Le Brun presque difficile.

Mais Bosse, tout d'une pièce, voulut avoir raison jusqu'au bout, alors que le cours ordinaire de la vie s'accommode mal des victoires décisives et désorganisatrices, des victoires qui, tout compte fait, ne sont pas absolument méritées comme si le vainqueur n'avait rien à se reprocher et que le vaincu fût un véritable criminel, Bosse méprisa les conditions avantageuses qui lui furent faites et se perdit par une série de maladresses où éclata son tempérament entier et cassant. Nous n'avons plus besoin maintenant de suivre le récit très succinct et très maigre dû à Testelin : les documents originaux abondent, et, en premier lieu, les lettres autographes de Bosse.

En septembre, calme plat, semble-t-il : les procès-verbaux constatent que la Compagnie n'est pas en nombre et que les affaires sont renvoyées. Mais, dès le 2 octobre, le débat recommence avec une passion extraordinaire. Bosse cependant n'avait pas pris les devants. Il s'était contenté de ne rien répondre à la délibération du 7 août, et ses adversaires, M. de Ratabon, directeur de l'Académie, en tête, profitèrent de ce silence maladroit, bien que le délai de trois mois accordé pour l'échange des lettres ne fût pas écoulé. Si je ne craignais les gros mots et les jugements téméraires, je dirais qu'il y eut là comme un petit guet-apens organisé par ceux qui voulaient définitivement se débarrasser d'un importun.

Le procès-verbal lui-même de la séance du 2 octobre constate qu'en représentant « ce qui s'est passé en l'Académie pendant le quartier (trimestre) précédent », on arrive aux « affaires de M. Bosse », et que « quelques-uns de la Compagnie ayant représenté l'incivilité de son procédé, ledit s[r] Bosse s'est emporté à des paroles offensantes ». Si les *quelques-uns* dont il est question et dont on n'a pas grand'peine à

lever l'anonymat avaient spéculé sur l'imprudence batailleuse de Bosse pour le mettre dans son tort, auraient-ils agi autrement? Et quel besoin avait-on de raviver ainsi la querelle, sinon celui de sacrifier un confrère? La *Relation* nous apprend de son côté que Bosse « s'étant laissé aller à imprimer des libelles injurieux contre les principaux de l'Académie et même offensant en particulier M. de Ratabon », celui-ci en fut « fort indigné », et voulut « l'obliger à se soumettre aux ordres de l'Académie ou à en être exclu[1] ». C'était un coup de maître de la part de Le Brun (car les *principaux* de l'Académie se réduisent évidemment à lui) d'avoir persuadé ou fait persuader par Testelin[2] à Ratabon, haut et puissant personnage, que Bosse s'en était pris à lui; et Ratabon m'a tout l'air de n'être venu à la séance que pour exécuter celui qu'on lui avait signalé comme son ennemi.

Au reste, la première pièce qu'on aperçoit en ouvrant le dossier de Bosse conservé à l'École des Beaux-Arts, c'est précisément un récit particulier de la séance du 2 octobre, composé par Testelin en vue d'un discours qu'il prononça à l'Académie. Inutile de dire dans quel esprit il est conçu. Mais enfin en l'examinant de près, on arrive à préciser les responsabilités. « Le 2e jour d'octobre, l'Académie repassant sur les délibérations du quartier précédent, M. le Directeur s'arrêta sur l'article de la contestation des qualités de M. Bosse, et, examinant sa réception, quelqu'un de la Compagnie dit qu'il s'était adroitement fait prier d'enseigner les leçons de perspective. Sur quoi ledit s^{r} Bosse se passionna en faisant un long récit de ce qu'il prétend avoir été fait en cette occasion. » Donc tout le débat sur l'admission de Bosse à l'Académie en 1651 est ressuscité par Ratabon et repris par *quelqu'un de la Compagnie* en qui il me semble impossible de ne pas reconnaître Le Brun ou Testelin[3]. Qu'après cela

1. *Relation..*, p. 46.
2. Il ne faut pas, en effet, oublier que Le Brun est alors au plus mal avec Ratabon et que Testelin seul semble pouvoir servir occasionnellement de trait d'union entre eux.
3. Le Brun n'a pas signé au procès-verbal, mais entre la fin de juillet 1660 et janvier 1663, on ne trouve jamais sa signature sur les procès-verbaux, et néanmoins il s'est pendant cette période si souvent occupé de l'Académie où il combattait Ratabon

on se soit jeté à la tête tous les griefs réciproques amassés pendant plus de dix ans de lutte, que Bosse n'ait gardé aucune mesure, qui en doutera? Mais pourquoi adopter, le 2 octobre, à l'égard de Bosse, l'attitude opposée à celle qui, le 7 août, avait paru la plus sage?

Disons d'ailleurs que Bosse ne fut pas le seul à perdre son sang-froid et que « M. le surintendant (Ratabon) en colère s'échappa de dire qu'il enverrait plutôt toute l'Académie au Pré aux Clercs que de souffrir qu'il (Bosse) fût dispensé de cette soumission (aux ordres de l'Académie concernant l'échange des anciennes lettres de provision contre les nouvelles). Cette parole échappée par l'impétuosité d'un bouillon de colère, avoue la *Relation*[1], fut incontinent relevée par l'adresse de son esprit, reconnaissant bien qu'une Compagnie qui faisait profession d'une noble liberté ne pouvait souffrir une contrainte qui avait l'apparence d'une domination tyrannique, joint à ce qu'elle a l'oreille très délicate sur les menaces. Ainsi M. de Ratabon pensa détruire l'Académie, prétendant contraindre la Compagnie à déférer à un sien conseil particulier et absolu, ce qui ébranla quelques-uns des plus considérables. »

Quel dommage pour Bosse qu'il n'ait pas eu la souplesse, la présence d'esprit, l'ironie nécessaire pour tirer parti de la maladresse de son adversaire! Mais tandis que Ratabon a su *réparer* et *comme engloutir* sa menace sous « une infinité de paroles obligeantes et pleines de douceurs », le pauvre Bosse, comme nous l'apprend la page de Testelin, commit la faute de se défendre point par point et, en fin de compte, « protesta incivilement qu'il ne rendrait sa première lettre que premièrement il n'en eût une autre ». Et sans doute c'était là où on voulait l'amener : à une rupture avec la Compagnie dont la bonne foi se trouvait ainsi suspectée. Ayant si malencontreusement parlé, « le s^r Bosse se retira avec menace ».

Testelin ajoute que « la délibération du 7 août fut approu-

qu'il dut y paraître; en tous cas, son action s'y exerçait par l'intermédiaire de Testelin, et le récit de ce dernier atteste, comme nous le verrons plus loin, qu'il assiste en personne à certaines séances.

1. *Relation..*, p. 46.

vée et confirmée de toute la Compagnie » qui à la fin renonça à rien résoudre. Le récit d'ailleurs est inachevé, mal venu, et quelque peu contradictoire dans les dernières lignes. Le plus simple est donc de s'en rapporter au procès-verbal qui déclare que la brusque sortie de Bosse « laissa la Compagnie en combustion à son sujet, tellement qu'elle s'est séparée sans rien délibérer ». Mais y eût-il eu combustion si Bosse n'avait encore compté des amis et des partisans parmi ses confrères, s'il n'avait mérité d'en compter par la franchise de son attitude et, au fond, par son bon droit?

A l'assemblée du 30 octobre, trop peu de monde pour délibérer : on se contente de convoquer Bosse pour le samedi suivant et de prendre acte d'une déclaration de Michel Corneille qui était allé voir Bosse et « l'avait de son mouvement exhorté de porter (rapporter) sa lettre, s'obligeant de la lui rendre s'il n'était pas content de la forme d'une nouvelle, ce qu'il a rejeté ». Bosse avait d'ailleurs écrit ce jour-là même une longue lettre à la Compagnie qui semble n'en avoir pris connaissance que le 6 novembre. Dans le procès-verbal de la séance, Testelin la qualifie d'incivile et d'injurieuse. Il n'a qu'à moitié tort, puisqu'avec une insigne maladresse, Bosse, dès le premier paragraphe, « remarque quelque sorte de négligence, déférence, crainte, intérêt, respect, timidité ou autrement qui fait que la droiture ou équité est bien souvent violée dans l'Académie », et se plaint que « deux personnes au plus soient capables de faire consentir tout le corps à de telles méconnaissances et injustices ». On peut dire que Bosse était incivil et injurieux par indignation d'honnête homme lésé dans son droit, et sans même s'en douter.

Il revenait avec insistance sur tous les incidents de sa vie académique et mettait ses adversaires au défi de le trouver en faute : « Vous savez, Messieurs, le contenu en la lettre imprimée depuis peu et son discours contre le mauvais et ignorant procédé de MM. Le Bicheur et Le Brun et à la honte dudit Le Brun, de n'avoir osé accepter, avec votre permission, l'offre que je lui ai faite bien qu'il se fût déclaré procureur de ma partie, et comme je vous ai déféré avant tout autre le jugement de cette affaire de laquelle et d'autres je

n'ai encore pu avoir de vous aucune réponse ou solution en forme, qui est un procédé extraordinaire et duquel l'illustre Académie de la langue française ne se sert point ni les communautés bien réglées. »

On juge de l'effet produit par ces gentillesses servies à des académistes un peu chatouilleux; et cependant la volonté de blesser, d'humilier, d'outrager n'apparaît pas.

« Je suis encore prêt, continuait Bosse, à prouver que la plainte que vous a faite de moi M. Errard en mon absence est ridicule après ce que je lui ai dit et fait voir à sa réquisition ou du moins à son acquiescement, de sorte que, s'il en veut venir à la décider, il n'a qu'à vous la donner par écrit signé de lui, puisqu'il manque fort de mémoire ou même de droiture en quelque rencontre et m'oblige d'y répondre de même et faire voir que sa passion l'aveugle extraordinairement. »

Et ici l'artiste exprime en termes malheureusement un peu obscurs une assertion qui, si elle est vraie, l'innocente entièrement et fait peser sur M. de Ratabon une lourde responsabilité : « Donc, Messieurs, dit l'artiste, pour couronner cette œuvre il n'y a qu'à rédiger par écrit ce qui s'est passé depuis, et ensuite ce que j'ai signé conditionnellement sur vos paroles l'arrêté du premier samedi de septembre 1660 que M. le Directeur seul a témoigné vouloir révoquer, et y joindre aussi la ridicule adjonction de M. le Secrétaire d'académiste et de conseiller. » Bosse avait donc signé conditionnellement un acte par lequel il aurait accepté l'*arrêté du premier samedi de septembre*. Mais le 4 septembre, presque personne n'assista à la séance et « toutes choses sont remises aux jours suivants ». Il s'agit donc certainement de la décision du 7 août, qui était favorable à Bosse et dont celui-ci se serait satisfait, ne maintenant d'objection que sur « la qualité d'académiste honoraire et la qualité de conseiller en icelle », spécifiées par le procès-verbal et que Testelin tenait à conférer à Bosse pour l'empêcher d'obtenir le rang de professeur. Ce serait par conséquent Ratabon seul qui, à l'instigation du vindicatif Testelin, agent de Le Brun, aurait rallumé la querelle. Bosse acceptait la paix. Le Brun se sentait diminué par la demi-victoire de son

adversaire : pour assurer définitivement ou tout au moins rétablir son influence dans la Compagnie, il aurait fait agir sur Ratabon et cherché une victime. Si vraisemblable que la chose paraisse, n'en faisons pas état, puisqu'elle n'est pas établie, et allons droit à la conclusion de Bosse qui devait paraître suffisante pour le condamner.

« Je finirai donc, Messieurs, déclare-t-il, en disant net que j'aime beaucoup mieux pouvoir rendre témoignage par la lettre que j'ai et par mes actes[1] d'avoir obligé l'Académie généreusement et bien tant d'années et aussi acquitté de mon serment que d'avoir cette ridicule qualité *d'académiste et conseiller* sans les mêmes privilèges que celle de professeur puisque je l'ai été autant ou plus qu'aucun, comme cela est bien reconnu dans ma lettre et par les seings de plusieurs de cette Compagnie, et d'autant plus que les bonnes et droites voix commencent à n'avoir plus d'approbation en l'Académie puisqu'il n'en faut qu'une pour vous abîmer. »

Et il *prenait congé* de ses confrères « surtout ceux qui chérissent les vertus et la vérité ». C'était donc une lettre de démission, avec ce post-scriptum curieux pour ceux qu'intéresse la psychologie du secrétaire Henri Testelin : « J'avais oublié de rendre ce témoignage à M. le Secrétaire que j'avais cru qu'il favorisait entièrement mes parties ou pour mieux dire leur obéissait; mais il m'a fait dire par M. Bernard que ce qu'il en usait ainsi était pour que ces Messieurs ne le tinssent suspect et que je me donnasse bien garde de m'offrir à recommencer les leçons ni même parler des actes que j'ai (je possède) signés, crainte que cela ne me fût préjudiciable. C'est pourquoi, Messieurs, vous devez juger par là de son équité envers moi et comme je lui dois être obligé. »

Si nous voulons savoir avec quelques détails comment, à la séance, se passèrent les choses, il faut nous rappeler que Bosse avait été officiellement et spécialement convoqué par le billet suivant[2] : « De par l'Académie royale des peintres et des sculpteurs, M. Bosse est sommé de se trouver à l'as-

1. Je suppose qu'il s'agit des *actes* signés de ses confrères et des *anciens* en mois dont il a été question plus haut.

2. Ce billet, recopié par Bosse, fait partie du dossier.

semblée de samedi 6me jour de novembre pour satisfaire à l'arrêté du 7me jour d'août précédent et, suivant celui, être présent à l'examen de ses lettres missives, à deux heures. » L'artiste trouva le procédé incivil, lui aussi, et répondit à son ami Mauperché dont la signature se trouvait au bas de la sommation :

« Monsieur et ami, je crois le plus grand nombre de la Compagnie et vous aussi trop raisonnables pour avoir opiné de dresser le billet que m'envoyâtes hier, bien que vous l'ayez signé. Son beau style et son orthographe m'en font connaître l'auteur, votre indigne secrétaire.

« Je prétends donc, Monsieur, n'offenser aucun de la Compagnie en déclarant derechef que cette sommation est ridicule, et de dire hautement que je ne puis ni ne dois me trouver en une Compagnie où l'on défend de rendre justice et de tenir sa parole; et, de plus, où les faux donnés à entendre sauf correction sont tolérés et même reçus[1]. Au reste, cher ami, j'ai cru être de mon devoir pour ôter tout sujet de plainte contre moi d'écrire encore à la Compagnie la lettre que je lui ai envoyée samedi passé que l'on m'a dit avoir été ouverte[2]; si c'est en présence de la Compagnie, à la bonne heure! Sinon, il ne m'importe pourvu que vous en ayez eu une fidèle lecture, ce que je mets en doute ayant remarqué que votre secrétaire semble avoir peine de lire mon écriture. Mais de quelle sorte qu'il explique mes paroles et mes écrits tant manuscrits qu'imprimés, ni aussi mes envieux adversaires, je ne les crains, sachant qu'ils n'y trouveront rien à reprendre d'essentiel comme je puis faire des leurs, ce qui n'empêche pas en attendant (s'il se peut) leur amendement, d'être surtout aux candides de la Compagnie, quoique timides, et à vous en particulier[3].

« Monsieur et ami,

« Cher ami, Il vous plaira, si le désirez, faire lecture de la

1. J'avoue ne pas saisir nettement cette allusion à un des incidents de la séance du 2 octobre.

2. C'est celle dont je viens de donner des extraits.

3. Je crois que Bosse voulait terminer ici sa lettre par sa formule ordinaire « votre

présente à la Compagnie et de plus leur dire qu'il faudrait que j'eusse l'âme aussi brune et aussi basse que mes ennemis pour souffrir leur procédé en dissimulant, ni de recevoir la ridicule lettre d'académiste et conseiller sans qu'elle soit accompagnée des privilèges que vous et plusieurs de la Compagnie m'avez promis, sur laquelle promesse j'ai signé l'acte que savez[1]. Excusez la liberté de votre serviteur qui vous donne avis de ne rien signer qui puisse préjudicier à votre parole et à l'acte que j'ai de vous et de MM. Vignon, Corneille, Ferdinand, Bernard et autres encore vivants Dieu merci[2].

« Le très humble et très affectionné serviteur,

« A. Bosse. »

« A Paris le 6me novembre 1660. »

Quel fut l'effet de cette malheureuse lettre dont le style même, plus gauche encore que celui des précédentes, semble trahir l'énervement de l'auteur? Testelin, dans le procès-verbal officiel qu'il a dressé de la séance du 6 novembre, nous dit : « L'Académie a résolu que, avant de juger du procédé dudit sieur Bosse, on prendra avis de M. le Directeur de l'Académie et, considérant qu'à l'occasion dudit sieur Bosse, il est arrivé combustion entre plusieurs personnes de la Compagnie qui sont en division, la Compagnie a résolu qu'elle travaillera incessamment à la réunion de ses membres, et MM. Errard et Corneille ont été nommés pour, avec les parties, rechercher les moyens de pacification avec charge de convoquer au plus tôt une assemblée extraordinaire et générale pour pacifier et terminer toutes les affaires. » Ainsi Bosse, malgré ses violences de langage, malgré sa démission, malgré son refus de confier à Corneille ses

très humble et très affectionné serviteur », et qu'il se sera tout à coup aperçu qu'il avait encore quelque chose à dire.

1. Quel est cet acte? Je ne puis m'empêcher de croire que c'est l'acceptation sous condition de la décision du 7 août dont Ratabon se serait employé à faire perdre l'avantage à Bosse. Malheureusement les archives ne l'ont pas conservé : aurait-il été détruit à dessein?

2. Il s'agit de l'*acte* du 1er juillet 1655.

lettres de provision pour être échangées contre d'autres aussi avantageuses, conservait toujours des partisans; il y avait vraiment, comme nous dirions aujourd'hui, une affaire Bosse, et on aurait eu grand besoin de ce *pacificateur des différends* dont l'office fut créé à l'Académie le 26 mars 1678[1], grand besoin aussi d'une amnistie.

Car enfin c'était un ancien adversaire de Bosse qui maintenant prenait sa défense. Reportons-nous en effet à la *Relation*[2], tout inspirée qu'elle soit par Testelin, et nous y lirons que ce jour-là « M. Bourdon, par un excès de charité entreprenant de le supporter (Bosse), lâcha quelque expression aigre et choquante qui toucha particulièrement M. Le Brun, ce qui les fâcha si fort l'un contre l'autre qu'ils en vinrent à de grosses paroles, ce qui aurait sans doute produit quelque chose de plus fâcheux sans l'entremise de la Compagnie ». Testelin peut bien présenter les faits à sa guise : mais il est obligé de reconnaître que l'exclusion de Bosse, même après ses lettres déplaisantes pour l'Académie, n'était pas acceptée sans résistance.

Il fallut, pour l'obtenir, une dernière bravade de Bosse qui écrivit au directeur de l'Académie lui-même l'extraordinaire lettre que voici :

« A M. de Ratabon, conseiller du Roi en ses conseils, et Surintendant des Bâtiments de Sa Majesté et de sa maison, à Paris.

« A Paris, ce 1er décembre 1660.

« Monsieur,

« J'ai craint que vous ne connaissiez trop tard que je suis bien fondé à me plaindre du procédé de plusieurs de l'Académie et aussi étonné de n'avoir pu obtenir de vous aucune audience après vous l'avoir tant demandée, et vous, si amplement donnée à MM. Errard, Le Brun et le secrétaire Testelin.

« Je ne saurais m'imaginer que vous puissiez douter de

1. Procès-verbal de la séance du 26 mars 1678. — Nulle part on ne voit intervenir par la suite le pacificateur des différends.

2. *Relation*.., p. 47.

leur envieuse passion et ignorance volontaire et de la faiblesse du traité de perspective que M. Le Brun s'est fait dédier, et surtout après ce que vous en pouvez avoir vu dans l'imprimé que je vous ai porté. Au reste, Monsieur, vous devez encore avoir assez de preuves de la capacité de l'auteur duquel j'ai puisé une bonne partie des choses que j'ai enseignées dans l'Académie plusieurs années, et, de plus, le jugement qu'il fit pour cette prétendue élévation de l'eau de la Pompe Samaritaine.

« Monsieur, vous m'avez aussi dit autrefois que l'on vous avait apporté des écrits faits contre M. Desargues : je vous ai baillé les réponses qui démontrent les ignorances et malices de ses envieux et aussi leurs faussetés.

« Feu Mgr Desnoyers, votre prédécesseur, d'heureuse mémoire, voyant quelques envieux du mérite dudit Desargues, eut bien la bonté et curiosité d'en vouloir voir la preuve au Louvre, en présence des intendants, architectectes, entrepreneurs et plusieurs des appareilleurs, sur la coupe des pierres et cadrans au soleil, et chez M. de Monroy pour l'élévation d'eaux et autres fardeaux, où ledit s^r^ Desargues fit voir en cela son clair et net raisonnement, ce qui fit que Mgr Desnoyers lui rendit ensuite de très bons offices.

« Enfin, Monsieur, je serais très marri de me voir obligé à mettre en lumière des choses qui puissent être de mauvaise odeur à l'Académie, quoique très justes et équitables, pour maintenir mon honneur et mon bien à l'encontre de ceux qui me le veulent ravir, et que vous eussiez la moindre pensée que ce fût au sujet de ce que vous avez empêché que le plus grand nombre de la Compagnie me tinssent la parole que volontairement ils m'avaient baillée pour m'obliger à signer un acte ou arrêté dont je ne pouvais demeurer d'accord de son contenu très ridicule[1], vous assurant, Monsieur, que, n'étaient les mauvais discours que tiennent de moi, à tort et

1. Bosse fait encore allusion ici à la délibération du 7 août dont il aurait accepté conditionnellement les clauses. Le post-scriptum ajouté par Bosse à sa lettre indique que de véritables négociations avaient eu lieu, et me confirme dans la pensée que seule la mauvaise volonté de Le Brun empêcha la paix de se faire. Bosse, joué une première fois, s'aigrit et ne voulut plus, sous aucun prétexte, se dessaisir de ses lettres de 1651 avant d'avoir les nouvelles.

sans cause, MM. Errard, Le Brun, Le Bicheur et Testelin, et le tout au préjudice, s'ils pouvaient, de mon honneur et de mon bien, je garderais le silence, ayant (Dieu merci) assez de charité pour cela. Mais, puisqu'ils y persistent, vous ne trouverez point mauvais, s'il vous plaît, que je me justifie, par ma lettre de M. de Charmois et par les actes signés des anciens ou professeurs au nombre de sept, et ensuite de mes leçons aussi signées, en attendant que mon dit traité des leçons voie le jour sous la protection d'une personne [1] qui n'en ignorera pas les beautés et les vérités, ni non plus de faire le discernement si j'ai ou non obligé l'Académie par mon procédé, et si une partie de ceux qui la composent ne lui font pas un signalé déshonneur. C'est donc, Monsieur, le dessein de celui qui avec votre permission sera toujours, nonobstant les méconnaissances et préventions, Monsieur, votre très humble et très affectionné serviteur,

« A. Bosse. »

« Nota. La parole que le plus grand nombre de la Compagnie m'ont donnée pour me faire signer est que ma seconde lettre me serait donnée avant que de rendre ma première et qu'elle serait accompagnée des mêmes privilèges que celle des professeurs, puisque, sans contredit, la fonction que j'avais faite dans l'Académie n'était en nulle façon inférieure à celle de poser le modèle en action ou attitude, et que, pour cet effet, il y avait encore plusieurs lettres de reste du nombre des trente que Sa Majesté a données [2].

« Pour conclusion, Monsieur, il faudrait que je fusse le lâche des lâches et le faible des faibles pour recevoir une charge ou qualité d'académiste et conseiller qui est à dire compagnon et maître; mais mes leçons feront bien voir ce que j'ai enseigné. »

Telle est la dernière lettre que nous ayons d'Abraham

1. Les leçons publiées en 1665 furent dédiées à Nicolas de Croismare, chevalier, seigneur de Lasson.

2. Le roi, par l'article 20 de l'ordonnance du 24 décembre 1654, accordait à trente membres de l'Académie de peinture « les mêmes privilèges qu'aux quarante de l'Académie française ».

Bosse au cours de sa lutte contre Le Brun; tout ce qui a amené le débat y reparaît : son culte pour Desargues, sa lettre d'académicien, ses leçons, son indignation contre Le Bicheur. Mais il fronde le surintendant, directeur de l'Académie, et refuse nettement, violemment, d'obéir aux injonctions de la Compagnie; au XVIIe siècle, on peut en prendre à son aise avec les pouvoirs établis et les ordonnances, même royales, à condition de respecter les gens en place et de ne pas faire de bruit. Bosse, au contraire, ne voulait s'incliner que devant de bonnes et justes raisons, que devant des jugements rendus en forme, et recherchait le scandale pour prouver son bon droit : il devait infailliblement succomber.

Et, en effet, le 7 mai 1661 (notons encore ce répit de cinq mois avant la condamnation, comme si on avait voulu laisser aux esprits le temps de se calmer), l'Académie statuant sur les plaintes de Bosse, de Le Bicheur et d'Errard, « a cassé et annulé tant la lettre d'agrégation dudit sieur Bosse que l'acte sur lequel il a extorqué des signatures, révoquant toutes les grâces et faveurs qu'elle lui a ci-devant accordées, lui défendant l'entrée en icelle et défendant d'y recevoir ni lire à l'avenir aucuns de ses libelles..., ordonnant en outre que cet arrêté sera affiché en la salle des étudiants de l'Académie pour toute signification conformément à celui qui est enregistré dans le grand registre[1] ». On voit que Testelin tenait à accréditer ce bruit répandu par lui, que Bosse avait *extorqué* les signatures du fameux *acte* du 1er juillet 1651. Mais Testelin n'en était pas à une vilenie près, et le dossier de l'affaire nous en conserve une dernière preuve irrécusable.

Le procès-verbal de la séance du 7 mai indique qu'un rapport fut fait « sur les procédés et lettre dudit Bosse ». Une rature nous permet de lire que ce rapport avait pour auteur le secrétaire. Or nous possédons aujourd'hui, à côté du *Récit de ce qui s'est passé en l'Académie à l'égard du sieur Bosse*, c'est-à-dire du *rapport* auquel nous avons fait de larges emprunts, un véritable discours prononcé ou tout au moins préparé par le secrétaire pour une séance à laquelle devait

1. Procès-verbal de la séance du 7 mai 1661.

assister Ratabon et dans laquelle serait définitivement rédigée la sentence d'exclusion de Bosse. Je ne pense pas que la séance ait eu lieu, puisque l'Académie décide, le 25 juin, « d'attendre la présence de M. le Directeur », et que les procès-verbaux, à partir de cette date, restent absolument muets sur le compte de Bosse, quoique la vengeance de Le Brun ait continué à s'exercer sur lui devant d'autres juridictions[1].

Mais enfin le discours inachevé de Testelin nous est parvenu[2] : tendancieux, perfide, méchant, il ne s'appuie pas, comme le *Récit*, sur des documents et des faits qui se puissent contrôler, mais ne néglige rien de ce qui s'est dit à un moment donné au sujet de Bosse, depuis les prétendues plaintes des étudiants sur son enseignement jusqu'à son prétendu désir de vendre ses livres par esprit de lucre, à l'exclusion de ceux de ses confrères. Et avec une feinte impartialité, le secrétaire projetait de terminer ainsi son discours : « Sur quoi je conclus donc, Messieurs, non à l'ordinaire par mon suffrage puisqu'il serait suspect en cette affaire, mais par les avis de Monsieur notre Directeur que je vous mets en mains. » De fait, il existe dans la liasse un projet d'exclusion de Bosse signé de Ratabon, beaucoup plus violent et infamant que les termes du procès-verbal de la séance du 7 mai. Un autre projet, très raturé, déclarait non moins durement et injustement « ledit Bosse indigne et incapable d'être dorénavant du corps de l'Académie... sa prétendue lettre lui ayant été donnée par M. de Charmois sans aucun suffrage de l'Académie ». Devant ces projets de Testelin inutilisés, on est tenté de se demander si l'ardeur des adversaires de Bosse ne fut pas calmée par ces quelques « candides quoique timides » dont il parlait dans sa lettre à Mauperché.

En tous cas, Bosse, exclu de l'Académie, ne cessa pas de se défendre : il publia en 1665 les leçons professées en 1651, puis en 1667 *Le Peintre converti*. Sans doute lui répondit-on plus

1. Voir plus haut, p. 68. — Ratabon, malade, ne revient à l'Académie que le 24 septembre 1662, et soit en raison de l'arriéré des affaires à liquider, soit par prudence, on ne parle pas de Bosse.

2. Ce discours devait suivre la lecture du *récit* ou rapport : une des premières phrases le dit expressément.

d'une fois ou même prit-on les devants, mais sous le couvert de l'anonymat, alors que lui, tout vaincu qu'il était, continuait de combattre au grand jour pour Desargues et la perspective contre Le Brun et les fausses doctrines. Au fond, ce qu'on peut lui reprocher dans ce duel, ce fut de n'avoir point su vaincre; car je le crois beaucoup plus maladroit et beaucoup plus honnête que ses adversaires; pour ce qui est de la prééminence de la perspective, je ne me prononce pas, quoique enfin il semble y avoir eu depuis Bosse de très grands artistes qui ont ignoré Desargues; mais ce qu'on peut dire, c'est qu'il n'était ni envieux, ni orgueilleux, lui qui écrivait de Callot, le seul graveur qui l'ait surpassé de son temps : « Enfin, je dirai ici que feu l'illustre Callot a été en son travail non la merveille de son siècle, mais de tous les autres dont nous avons mémoire », lui qui défendait Benoît et ses portraits de cire contre la médisance : « Si ceux qui ont prétendu les mépriser, dit-il, en avaient vu comme moi à qui il a donné l'air de vie par une gaieté souriante, ils n'auraient peut-être pas été si prompts à déclamer contre une si belle invention[1] ». Bosse savait parler pour les autres comme pour soi, même quand les autres n'étaient pas Desargues; il défendait les morts comme Callot et les vivants moins glorieux comme Benoît; ceux qui l'ont fait condamner pour allégations mensongères et outrages n'ont pas toujours été aussi généreux que lui, et c'est une pitié de voir exclure de l'Académie, aux applaudissements mêmes de ses biographes, un des plus admirables graveurs, non seulement de son siècle, comme lui-même disait à propos de Callot, mais de tous les autres.

Testelin ne fit certes pas amende honorable, mais dans la *Relation* inspirée par lui, Nicolas Guérin, ou le rédacteur quel qu'il soit, a laissé du texte principal un commentaire plus juste daté de 1703 : « M. Bosse, dit-il, avait donné plusieurs sujets de mécontentement par des écrits diffamatoires qu'il avait publiés contre l'Académie, taxant les peintres d'icelle d'ignorants et d'ingrats envers un homme à qui toute la peinture devait avoir obligation, ce qu'il disait parlant de lui et de

1. *Discours tendant à désabuser ceux..*, à la fin du *Peintre converti.*

la géométrie, à laquelle il voulait assujettir toute la peinture.

« L'incompatibilité de ses sentiments lui attira des ennemis, entre autres MM. Huret, graveur, Le Bicheur et Seguans, géomètres, qui le combattirent par des écrits imprimés, auxquels il répondit par des libelles injurieux, ce qui causa beaucoup de division dans l'Académie.

« M. Le Bicheur dédia à M. Le Brun en 1660 un livre de perspective qu'il avait composé, lequel M. Bosse dit être pillé de M. Desargues; Le Bicheur, profitant de la disgrâce de M. Bosse, fit sa cour à M. Le Brun pour se mettre bien dans son esprit aux dépens de l'autre, ainsi qu'on le voit dans l'épître dédicatoire de son livre dédié à M. Le Brun[1]. »

Laissons de côté les libelles injurieux sur lesquels nous sommes maintenant fixés, rappelons-nous les attaques anonymes des adversaires de Bosse; et convenons qu'en effet il voulait assujettir toute la peinture à la perspective et à M. Desargues, qu'il s'attira parmi les graveurs et les géomètres, ses rivaux, des ennemis dont nous trouvons les initiales dans ses écrits et dont les noms s'étalent ici sans que le dossier en fasse jamais mention, que Le Bicheur pêcha en eau trouble, et que l'exclusion de Bosse fut non un acte de justice proprement dite, mais une *disgrâce* comme l'écrit Nicolas Guérin.

Décidément le cas d'Abraham Bosse n'était pas pendable[2].

1. *Relation..*, p. 46.

2. On a parfois attribué des peintures à Abraham Bosse, notamment les *Quatre Saisons* du musée de Lille. Si l'artiste avait pu se réclamer de sa qualité de peintre et se faire recevoir en cette qualité à l'Académie, il l'aurait certainement fait : en tous cas, il n'eût pas manqué, dans ses ouvrages, de faire valoir ses talents de peintre, ne fût-ce que pour autoriser ses conseils aux jeunes peintres. Son silence me semble une preuve décisive de son ignorance dans la pratique de ce qu'il appelle lui-même la *pourtraiture*. Et je crains bien que les amateurs n'aient encore, de ce fait, quelques erreurs d'attribution à leur passif.

CHAPITRE IV

LES GROS MOTS DE SIMON JAILLOT, SCULPTEUR EN CRUCIFIX D'IVOIRE[1].

Qui connaît aujourd'hui Simon Jaillot, sculpteur en crucifix d'ivoire, et son frère Hubert qui, à vrai dire, abandonna d'assez bonne heure la carrière des arts pour celle du commerce, mais du commerce des belles cartes géographiques gravées où apparaissait au XVIIe siècle un si noble souci de perfection[2]? Et pourtant Michel de Marolles, à qui nous devons le premier fonds du Cabinet des Estampes, en faisait grand cas. Dans son *Livre des peintres et graveurs,* il leur consacre deux méchants quatrains qui du moins nous révè-

1. Les pièces manuscrites concernant les différends de Simon Jaillot et de l'Académie sont conservées à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts (n° 48 VII, du *Catalogue* de M. Bengy-Puyvallée); celles qui se rapportent au procès se trouvent à la Bibliothèque de l'Arsenal (*Archives de la Bastille,* B 10363, B 12531, B 12570). — Les renseignements les plus importants sur Jaillot se trouvent aux tomes I et II des *Procès-verbaux de l'Académie Royale,* au tome III du *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure,* de Florent le Comte, aux articles *Jaillot* et *Villerme* de l'*Abecedario* de Mariette, à l'article *Jaillot* du *Dictionnaire* de Jal, dans une étude signée G. S. (Gaston Schéfer) et parue dans la *Chronique des arts* du 22 mai 1897, p. 192-193, enfin dans le *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française* de S. Lami, et dans les *Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et la sculpture en ivoire,* par Ph. de Chennevières.

2. Hubert Jaillot, qui grava peut-être les belles cartes sorties de son atelier, fut le fondateur de la maison qui, au XVIIIe siècle, édita des atlas excellents. Il avait épousé la fille d'un marchand graveur de la paroisse Saint-André-des-Arcs. On le voit choisir comme parrain d'une de ses filles le fameux Samson, géographe ordinaire du roi; il prend lui-même ce titre quelques années après son arrivée à Paris et ne meurt qu'en 1712.

lent l'enthousiasme de ce collectionneur émérite et la faveur dont ils jouissaient auprès des contemporains :

L'un et l'autre Jaillot, deux admirables frères,
Au lieu de Saint-Oyan dans la Franche-Comté,
Sur l'ivoire exprimant toute leur volonté,
L'animent par leur main sur des sujets contraires.

Par Simon on dirait que la matière endure;
Hubert la fait plier de la même façon;
De quelle utilité profite leur leçon,
Et qui sait mieux former une noble figure !

Au moment où Michel de Marolles commettait ces erreurs poétiques, Hubert Jaillot n'avait sans doute pas encore renoncé à la pratique de l'art délicat qu'il avait appris dans son pays d'origine, à Saint-Oyan en Joux, près Saint-Claude, où abondaient les sculpteurs en bois et en ivoire. Mais, sans ces vers, nous ignorerions son talent; nous ignorerions aussi que ce talent et celui de son frère s'exerçaient en *des sujets contraires :* et puisque Simon s'est rendu célèbre surtout par des crucifix, qu'a donc bien pu représenter Hubert? Peut-être d'aimables et païennes statuettes, *pliant* aussi gracieusement que *la matière endure* douloureusement chez son aîné. A l'heure actuelle, nous n'en savons rien et n'avons qu'à attendre pour plus ample informé le bienheureux inventaire ou la précieuse quittance dont il est plus aisé de plaisanter que de tirer judicieusement parti.

Les malheurs de Simon Jaillot nous l'ont fait mieux connaître que son frère. Bien qu'il ait vécu sept mois à la Bastille, bien qu'il ait subi une condamnation rigoureuse, bien que son cas ne semble pas irrépréhensible, il fut, je crois, plus à plaindre qu'à blâmer. Artiste irritable et impulsif, il se heurta à Le Brun qui le brisa sans pitié, sans pitié pour lui et sans égard pour son art dont il ne subsiste malheureusement d'autre vestige qu'un *Calvaire,* gravure assez médiocre de J. Meinselmann d'après un dessin de Licherie. La croix se dresse sur le Golgotha; dans le lointain se profilent les monuments de Jérusalem; sur le ciel traversé de nuages et

sillonné d'éclairs se détache le Christ crucifié. La tête ravagée de douleurs, convulsée par l'agonie, retombe sur l'épaule droite jusqu'au-dessous des bras de la croix. Cette face de supplicié, malgré l'auréole qui luit autour de la couronne d'épines, a quelque chose de lamentable et la divinité n'y apparaît point. Mais le corps, d'une beauté grave, d'une rigidité où la mort n'a pas encore apporté sa déformation, le corps aux lignes harmonieuses, presque vivantes, contraste avec la physionomie, et l'on sent que l'artiste s'est attaché à réaliser une anatomie parfaite tout en exprimant dans l'attitude de la tête et dans la contraction des muscles du visage l'horreur de l'agonie.

Mais hélas! en dehors de cette estampe, rien qui témoigne du talent de Simon Jaillot, si ce n'est peut-être la description d'une de ses œuvres qui nous a été conservée dans le précieux recueil de la collection Deloynes, avec cette date étrange, *7 avril 1787*, et sous ce titre *Calvaire*[1] : « La production de M. Jallot (*sic*), y est-il dit, qu'on va voir chez M. le curé de St-Germain l'Auxerrois, est un calvaire entier, composé de dix figures, le Christ, les deux larrons, la Vierge, saint Jean, la Madeleine, et enfin deux groupes de deux anges chacun.

« Le Jésus mourant est d'un grand caractère, d'une expression sublime, et il est à la janséniste, les bras très rapprochés, ce qui est la suite de la contraction de tous les muscles par le poids du corps dont les pieds sont pendants; au contraire les deux larrons ont les bras très étendus; les pieds sont soutenus et, ne pouvant se prolonger, il en résulte un raccourcissement des parties, nouveau moyen de l'artiste pour déployer un genre d'anatomie non moins savant. Quant aux têtes, chacune a son caractère propre : le bon larron se distingue d'abord par une douleur touchante mêlée de confiance; la rage et le désespoir se peignent dans la figure du mauvais larron.

« Les trois douleurs de la Vierge, de saint Jean et de Madeleine sont aussi diversifiées convenablement; mais on admire

1. Cette pièce manuscrite a été certainement copiée dans un document imprimé qu'il ne serait sans doute pas impossible de retrouver (N° 967 du *Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts,* par Georges Duplessis).

surtout les draperies de ces personnages qui sont d'une mollesse et d'une facilité surprenante : on croit voir le nu dessous. Les groupes d'anges, quoique attachés, sont d'une légèreté et d'une grâce à persuader qu'ils se soutiennent d'eux-mêmes dans les airs. On ne peut concevoir comment l'ivoire naturellement très cassant a pu devenir aussi flexible sous le ciseau de M. Jallot : c'est le genre de la matière dont il s'était servi qui ajoute beaucoup à son mérite. »

Cette simple description nous prouve que Jaillot était maître en son art et nous fait plus amèrement regretter ce beau crucifix que, pendant tout le XVIIIe siècle, les amateurs de curiosités allaient admirer, sur la foi de Germain Brice [1] ou des continuateurs de sa *Description de Paris,* au-dessus du tabernacle de la chapelle des Petites-Maisons. Qu'est-il devenu? Les Petites-Maisons quittèrent un jour la rue du Vieux-Colombier pour Issy et pour Ivry; à partir de ce jour-là on n'entendit plus parler du crucifix qui peut-être fut détruit à la Révolution, peut-être passa du domaine public dans le domaine privé, peut-être même subsiste ignoré dans quelque magasin de débarras. Et pourtant ce crucifix méritait d'être précieusement conservé, ne fût-ce que comme le vestige d'un des plus curieux épisodes de l'histoire de l'art au XVIIe siècle.

Simon Jaillot l'avait en effet donné à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme morceau de réception le 28 mai 1661, et Le Brun avait, semble-t-il, été tellement frappé de la beauté du travail qu'il avait commandé à son tour un Christ en ivoire au jeune artiste [2]. Grand honneur évidemment pour ce provincial arrivé quatre ans auparavant du Jura, où il avait, comme ses compatriotes, travaillé le buis, où, peut-être à la suite d'une visite aux admirables stalles sculptées par Jean de Vitry dans la cathédrale gothique de Saint-Pierre, il s'était à son tour senti capable de créer de la beauté.

A vingt-quatre ans, Simon Jaillot était donc venu avec son

1. Dans la seconde édition que Germain Brice fit paraître du vivant de Le Brun en 1687, il est à remarquer que Simon Jaillot n'est pas nommé, mais qu'il est question, à l'Hôpital des Petites-Maisons, « d'un crucifix d'un excellent maître et qu'on estime beaucoup ».

2. *Mémoire* publié au t. II des *Procès-verbaux de l'Académie,* pages 115-116.

frère cadet conquérir Paris; à vingt-huit ans, il entrait à l'Académie, au moment précis où le pauvre Bosse en était exclu; à vingt-neuf ans, il tenait tête à Le Brun : car si Jaillot avait exécuté la commande du puissant artiste, il n'avait pas été payé assez vite à son gré; il avait donc fait reprendre le crucifix, et lorsque Le Brun l'avait réclamé en offrant cinquante écus, il avait répondu qu'il venait de le vendre trois cents livres[1].

Quoiqu'une note retrouvée dans ses papiers nous confie que pour un crucifix long de seize pouces « depuis l'extrémité des doigts des pieds à ceux des mains » il demandait d'ordinaire trente louis d'or « sans y comprendre l'ivoire », on pense bien que le procédé dut froisser Charles Le Brun, dont Hulst dans son *Histoire des Directeurs* comme dans celle des *Recteurs* nous a révélé plus d'une fois la susceptibilité. Se passa-t-il alors quelque scène un peu vive entre les deux artistes? Gardèrent-ils sur le cœur leur dépit réciproque en attendant l'occasion propice de s'en décharger? Mystère. Toujours est-il que jusqu'à la mort du chancelier Séguier nous ne les voyons pas aux prises, nous n'entendons même point parler de Simon Jaillot.

Mais lorsque, le 6 février 1672, l'Académie décida, sur la proposition de Le Brun, que, pour honorer la mémoire de ce bienfaiteur éminent, un service solennel serait célébré aux frais des académiciens, que les officiers feraient abandon de leurs émoluments, et que les simples membres de la Compagnie verseraient une cotisation de deux pistoles d'or, le sculpteur s'émut. Il se laissa emporter à des propos si inconsidérés que l'Académie en ayant eu connaissance n'hésita pas à le mander à sa barre pour qu'il se disculpât ou s'excusât. L'Académie s'était froissée d'ailleurs de ce qu'il refusait « de se trouver dans les assemblées et de se soumettre aux résolutions d'icelles », et elle était visiblement prévenue contre lui. Jaillot répondit incontinent à ses confrères :

Ce 19me mars 1672.

« Messieurs,

« J'ai reçu la citation verbale que vous m'avez fait faire par

1. *Procès-verbaux de l'Académie Royale*, t. II, p. 115.

votre concierge. Je vois que le plus grand crime dont vous me puissiez charger consiste d'avoir refusé deux louis d'or, ne me croyant pas obligé de contribuer à la reconnaissance que quelques particuliers ont voulu rendre à leur bienfaiteur.

« Si j'ai négligé de me trouver aux assemblées publiques, j'ai cru en être exempt par un règlement que vous avez fait qu'il ne serait permis qu'aux officiers d'avoir voix délibérative, lesquels règlements, fixations et exclusions de charges m'ont paru fort injustes, d'autant que le serment que vous faites de ne recevoir personne dans votre corps qu'il n'en soit capable et de bonnes œuvres, vous exclut d'un choix prémédité ainsi que vous le pratiquez en rejetant ceux qui ne vous plaisent pas. C'est le motif qui m'a causé du mépris pour les assemblées. Voilà, Messieurs, mes aveux et mes crimes sur lesquels vous prononcerez ce que bon vous semblera, vous protestant que je serai toujours de chacun en particulier le très humble et très obéissant serviteur,

« JAILLOT. »

L'Académie somma de nouveau Jaillot de comparaître en personne, et, le 2 avril 1672, il obtempéra. Le Brun présidait; Jaillot reçut de lui un blâme sévère ; il fit amende honorable le plus piteusement du monde, priant « très humblement l'Académie de lui vouloir pardonner » et protestant, « si elle lui pardonne et lui fait l'honneur de le souffrir, de rendre toutes ses assiduités et d'exécuter ponctuellement ses ordonnances et ses ordres sur les peines qu'il lui plaira ».

Il n'en fallait pas davantage à Le Brun : il se donna le bénéfice de la magnanimité, et la Compagnie résolut d'oublier « les mépris et emportements dudit sieur Jaillot », ce dont celui-ci la remercia, apposant sa signature au procès-verbal de la séance. Jaillot pourtant ne désarma pas.

Il ne semble pas avoir assisté aux assemblées suivantes, malgré sa promesse, et dix-huit mois plus tard, le 6 octobre 1673, il interrompt la délibération par un discours insolent, plein de colère, disant qu'il voulait que l'on rétractât la délibération qui avait été prise contre lui au mois d'avril 1672, « lui ayant fait signer par surprise, M. Le Brun étant son

juge et sa partie ». On fait sortir Jaillot en toute hâte, et on relit le procès-verbal dont il se plaint; sa mauvaise foi éclate; puis, Le Brun s'étant retiré, on le rappelle.

En vain Le Hongre qui préside lui conseille-t-il « de rentrer dans son devoir et de s'excuser tant envers l'Académie qu'envers M. Le Brun ». Rien n'y fait, et il serait curieux de connaître le pourquoi de l'irritation de Jaillot, qui sans doute avait ses raisons — bonnes ou mauvaises — pour soulever un tel scandale.

Quatre jours plus tard, Jaillot était destitué des privilèges académiques, son nom était rayé du tableau, et, suprême avanie, son ouvrage de réception allait être « ôté de l'Académie pour demeurer perpétuellement à l'église de l'hôpital des Petites-Maisons », comme si ce pauvre Jaillot n'eût été capable que de travailler pour les fous! A vouloir lutter contre Le Brun, il s'était brisé. Mais ses malheurs ne devaient point se borner là.

En 1678, en effet, on l'arrête et on l'enferme à la Bastille sur une plainte du premier peintre. Un libelle imprimé venait d'être adressé à l'Académie, libelle incontestablement insolent à l'égard de la Compagnie et diffamatoire pour l'honneur de Le Brun; on soupçonna Jaillot d'en être l'auteur, on perquisitionna dans la maison du quai des Grands-Augustins où il occupait sans doute une pièce chez son frère, et le 23 juin commença un procès qui, moins de trois mois plus tard, devait se terminer par une condamnation infamante.

Qu'avait donc fait Jaillot depuis son exclusion de l'Académie pour être ainsi soupçonné, accusé et châtié? Un mémoire dressé par ordre de Le Brun affirme que « Jaillot, depuis sa destitution de l'Académie, n'a pu s'empêcher de jeter quelque marque de ses ressentiments contre elle dans toutes les rencontres de brouillerie qu'il y a pu apercevoir, s'attachant à tous ceux qui lui ont paru mal affectionnés pour déclamer contre elle, abusant de son silence et de l'impunité ».

Sans doute l'artiste avait dû dépasser quelque peu les vingt-quatre heures accordées au condamné pour maudire ses juges. Mais de fait précis, de grief nettement établi, point.

C'était tout gratuitement qu'on attribuait à Jaillot la paternité d'une lettre anonyme trouvée dans l'Académie à la fin de l'année 1675, à une époque précisément où « M. Le Brun ayant reçu quelque mécontentement en l'Académie par les critiques de quelques particuliers mal affectionnés, résolut de s'en retirer, ce qui causa de l'irritation en la Compagnie[1] ».

Ce qu'était cette lettre, nous l'ignorons, mais comme Le Brun la fit recopier, puis brûla la copie en pleine Académie tout en gardant précieusement l'original, on peut inférer qu'elle constituait un délit d'outrages nettement caractérisé. En tous cas, le malheureux qui l'écrivit, Bosse ou un autre, commit une grosse maladresse : car Le Brun avait alors contre lui tout un groupe d'artistes, dirigés par Loyr, et désireux de faire nommer Perrault directeur de l'Académie afin d'enlever à Le Brun la possibilité d'occuper cette place; déjà ils avaient réussi à l'en écarter provisoirement[2] : la lettre anonyme ne pouvait que lui faire du bien. Avouons d'ailleurs que Jaillot, par haine de Le Brun, était fort capable d'une fausse manœuvre; toujours est-il qu'à tort ou à raison, il passa pour l'auteur de cette lettre anonyme.

Neuf mois plus tard, nouveau scandale : des élèves ayant posé le modèle en dehors de l'Académie, contrairement au privilège de la Compagnie et à un arrêt du Conseil d'État du 24 novembre 1662, celle-ci exclut le modèle et les étudiants et fit afficher sa sentence. Le lendemain, au-dessous de l'arrêt de la Compagnie, on pouvait lire en grosse écriture contrefaite : « Le Directeur de cette Académie est averti par un des intéressés et nommés dans cette affiche que, s'il n'ordonne de l'ôter avant demain au soir, il sera avant huitaine plus noir de coups qu'il n'est *brun*. Après cet avis, qu'il ne s'en prenne qu'à lui-même si on le noircit plus noir qu'un diable. » Pour comble de bravade, on avait « affiché en deux endroits de la rue une pasquinade où était dessiné à la plume un corps mutilé avec quelque ligne écrite à la main au-dessous ».

1. *Procès-verbaux de l'Académie,* t. II, p. 112. Voir p. 53 les raisons pour lesquelles Le Brun n'allait plus à l'Académie.

2. Cf. *Histoire des Directeurs,* par Hulst.

Qui était l'auteur du pasquin? On soupçonna un peintre du nom de Basset; quant aux inscriptions, les attribua-t-on dès lors à Jaillot? Sans doute; en tous cas, lorsqu'eut été imprimé, en 1676, le *Dialogue d'un Gentilhomme Narcfois et d'un Italien,* lorsqu'on eut perquisitionné chez le sculpteur et comparé à l'écriture des papiers saisis chez lui celle des mots tracés au-dessous du pasquin, on ne crut plus le doute possible. Et quant au *billet de menace* contre Le Brun, on n'alla point jusqu'à dire qu'il était de la même écriture que ces mots; mais on le trouva « d'un caractère qui ressemblait fort à la lettre jetée en l'Académie au mois de décembre 1675, que l'on crut dès lors ne pouvoir procéder que de la part de Jaillot[1] ».

Et Colbert n'en demanda pas davantage pour mettre le pauvre sculpteur à la Bastille : des soupçons, des analogies d'écritures (et d'écritures contrefaites!), une lettre attribuée jadis à Jaillot, voilà ce que l'Académie releva contre l'accusé, voilà tout ce qu'on semble avoir retenu contre lui, qu'il fût ou non coupable.

Car si nous ne possédons plus les pièces de procédure, les archives de la Bastille nous ont du moins conservé la mention assez détaillée des saisies, enquêtes, interrogatoires et expertises; d'autre part, à l'École des Beaux-Arts se trouve le corps du délit, l'exemplaire, peut-être unique aujourd'hui et encore inédit, du fameux dialogue qui décida Le Brun à se plaindre. La lecture en est curieuse, à plus d'un titre, et peut-être ne sera-t-on pas fâché de voir ce que pouvait être un factum qui menait tout droit à la Bastille son auteur présumé.

Dialogue d'un Gentilhomme Narcfois[2] et d'un Italien.

Me trouvant hier entre chien et loup assis derrière une haye du jardin du Luxembourg, avec de mes amis, deux personnes s'étant aussi-tôt après mis de l'autre côté commencèrent à parler agréablement en langue toscane de nos Académies

1. *Procès-verbaux*, t. III, p. 114.
2. Anagramme de François (pour Français).

en général conformément aux sentiments que vous avez ; mais s'étant étendu sur le particulier de l'une d'icelles je prétay l'oreille plus attentivement et nottay sur mes tablettes à peu près tout ce que j'en pus entendre : j'observay ces Messieurs en sortant et les ayant reconnus pour gens de qualité et de mérite, cela m'a obligé à déchiffrer mes nottes ce matin pour vous en faire part.

Vostre sincère amy : le Clairvoyant.

Le Narcfois. — Je ne doute pas, Monsieur, qu'après l'examen sérieux que vous venez de faire de nos Académies et des excellens ouvrages de leurs suppots, vous ne demeuriez d'accord que la ville de Pirsa[1] est à présent autant célèbre pour les Beaux-Arts que le fut autrefois la sçavante Grèce.

L'italien. — Votre inconstance me surprend d'autant plus qu'il n'y a pas encore une année que vous m'avez dit à Rome que tous les arts et métiers exercez dans Pirsa jusqu'aux joueurs de violons et de vielle étoient érigés en Académies, à la honte de vostre nation qui présumoit par ce moyen fantastique et ridicule s'égaler aux anciens Grecs qui donnèrent ce titre aux sociétez des excellents hommes qui professoient publiquement les sciences spéculatives ou les spéculatives et opératives conjointement. Quant aux ouvrages de vos prétendus académiciens statuaires, architectes et peintres dont vous faites tant de cas, vous me concéderez indispensablement de deux choses l'une : ou que ces fameux statuaires et architectes de l'antiquité desquels il nous reste des monumens plus admirables qu'ils n'ont été imitables jusqu'à présent se sont trompez en leurs productions, ou que vos Académiciens sont très ignorans puisque leurs ouvrages n'ont aucun rapport avec ceux de ces gens-là.

Le Narcfois. — Comment se pourroit-il qu'il n'y eût aucun rapport veu que nous avons fait mouler toutes les plus belles figures antiques et dessiner des temples qui sont à Rome pour servir de modèles infaillibles à nos Académiciens, et que nous entretenons actuellement un nombre de jeunes hommes choisis pour s'instruire dans la fameuse Académie

1. Anagramme de Paris.

de cette capitale du monde qui s'est depuis peu de temps conjointe à la nôtre pour les deux n'en faire qu'une à l'avenir[1] ?

L'Italien. — Les paroles que vous venez de dire sont un aveu sincère que les gens que vous appelez improprement Académiciens ne sont que de simples copistes des ouvrages qui nous restent de la sçavante antiquité, et, pour confirmer vos sentiments et vous faire comprendre que ces copies ne peuvent estre qu'une idée grossière et très imparfaite des originaux qui leur servent de modèles, il faut considérer que la désolation de la Grèce ensevelit sous sa ruyne les Sciences et les Arts. Les sciences purement spéculatives, après avoir croupies longtemps dans la poussière, en ont esté depuis environ deux siècles tellement grandement relevées, la pratique des Arts qui ont fait autrefois le plus glorieux et le plus superbe ornement des plus puissants Etats du monde a été aussi relevée, mais sans la théorie qui est le principe et la base de tous ces projets, sans laquelle les statuaires et les architectes ne seront jamais que des massons grossiers sans règles ni mesures et les peintres des barbouilleurs.

Ce n'est pas que les derniers temps ne nous ayent produit des hommes dont le génie pénétrant auroit notablement contribué au rétablissement de la théorie, si leurs soins avoient été appuyés des bienfaits d'un Alexandre ou d'un Adrien, comme entre autres Paul-Ponce[2], duquel la fontaine des Saints Innocents de Pirsa nous prouve la doctrine, auroit pu égaler Phidias ou Praxitèle dans la sculpture et les plus excellents architectes d'entre les anciens dans la construction des temples et autres édifices. Si vous regardiez d'un œil connaissant et avec un jugement épuré les ouvrages qu'ont fait vos plus habiles académiciens et ceux de vos étudiants depuis leur retour de Rome, vous seriez convaincu du peu de fruits que produira la conjonction de l'Académie de cette ville à la vostre puisqu'elles sont autant l'une que l'autre

1. Cette « conjonction » ou plutôt cette jonction des deux Académies fut proposée par Le Brun à ses confrères le 2 février 1676, et les articles approuvés par le roi furent signés des académiciens de Paris à la séance du 28 novembre 1676. Les pièces officielles qui s'y rapportent sont conservées parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous la cote 552 II.

2. Il s'agit évidemment de Jean Goujon.

abîmées dans l'ignorance de la science théorique des arts qu'elles professent. Le bruit de cette conjonction ne fut pas plus tôt répandu dans Rome qu'on vit un placard sur Pasquin, où estoient représentés un asne et une asnesse en acte de génération et deux hommes qui tenoient ces deux animaux liez ensemble par le milieu du corps avec une corde de laquelle chacun d'eux tiroit un bout de toute sa force; au dessus du placard étoit écrit en grands caractères : *La conjonction des Académies de Rome et de Pirsa.* Et plus bas : *Si chaque espèce engendre son semblable, nous aurons des asnons.* Vous sçavez que Radrer, Grodiran, Nigaudren et Pelcoy [1], envoyez à Rome pour diriger vos asnons disciples académiciens, ou pour visiter les statues et fragmens antiques, ont esté successivement conduits à la chaise Borghèse, dans laquelle ayant pris séance ils y ont reçu la berne dont les Romains ont acccustumé de régaler les sots. Ces raisons jointes à la raillerie que vous dit un jour dans Venise le docte Senateur Girolamo Lumiole : *que l'architecture étoit dangereusement malade dans vostre pays, puisque l'on avoit été contraint de l'abandonner à un médecin* [2], doivent être suffisantes pour vous faire abandonner les sentiments d'une cause que vous ne pouvez soutenir avec honneur et sans vous exposer à rougir devant ceux qui ont plus de connoissance de la faiblesse que vous n'en avez.

Le Narcfois. — On ne doute pas que la belle architecture n'ait été inventée par des hommes remplis et enveloppez jusque par dessus la teste de la plus fine géometrie, et que les édifices publics et particuliers des premiers et plus fameux architectes se trouvèrent tellement accomplis en l'extérieur et intérieur de leur structure qu'ils servirent de règle et de prothotype à ceux qui de temps en temps ont fait profession de cet art; lesquels copiant les uns sur les autres sans observer la première régularité, ont dégénéré jusqu'au point qu'il ne nous reste à présent au lieu d'architectes que des picqueurs de manœuvres qui ne sçavent pas seulement construire une

1. Anagrammes de Errard, Girardon, Regnaudin, Coypel.
2. Allusion à Perrault.

cheminée qui n'emplisse toute la maison de fumée; et sans le chanoine Sebron qui a trouvé remède à cet inconvénient, la moitié des maisons de Pirsa seroient devenues inhabitables.

C'est pourquoi je souscris que l'architecture est morte dans les formes, c'est à dire dans les mains d'un sieur K. K. aussi ignorant dans l'art de bâtir qu'en celui d'Esculape; mais à l'égard du sculpteur et du peintre, je vous prie de me dire succinctement les prérogatives qu'ils ont ou doivent avoir l'un sur l'autre à raison de leur art et en quoy consiste la théorie qui leur est nécessaire pour élever leurs ouvrages à la même perfection que Phidias, Praxiteles, Agesander, Athénodore, Polidore, Glicon, Appelles, Prothogenes et Zeuxis ont élevé les leurs, supposé que la science de ces trois derniers aye esté telle que l'ont décrit quelques historiens qui paroissent avoir eu peu de lumières en telles choses.

Mais auparavant apprenez-moy s'il vous plaît quels sont les deux hommes qui tiennent l'asne et l'asnesse de la pasquinade en conjonction; car je conjecture que c'est de ces espèces de gens qui veulent soutenir aveuglément l'intérêt des arts quoy qu'ils n'en ayent pas plus de connoissance que de la chimère.

L'Italien. — On dit hautement que ces deux hommes sont Charles Turapel et Gedeon Zudmet[1] conducteurs de manœuvres du Rouvel et de Saillevers[2], comme membres de toutes les Académies de Pirsa, et particulièrement intéressez en la manutention de celle des statuaires et peintres, sous les auspices de laquelle ilz ont été tirez de leur première bassesse.

Pour satisfaire à vostre demande sur les prérogatives du sculpteur et du peintre, vous devez être persuadé que l'art de sculpture n'est pas moins recommandable au-dessus des autres arts que l'est un homme vivant exposé au soleil au-dessus de son ombre. Dieu au commencement des temps créa tous les animaux qui habitent sur la terre, sous l'eau et dans l'air, en forme relevée et non platte. Il forma l'homme à son image et

1. Anagrammes de Perrault et de Du Metz.
2. Anagrammes du Louvre et de Versailles.

semblance, d'où s'ensuit que le sculpteur en formant une figure extérieurement semblable à l'homme imite Dieu mesme en la formation d'Adam; donc si Dieu par sa toute puissance inspiroit son souffle divin dans une belle figure, personne ne seroit surpris de remarquer en elle toutes les fonctions d'un homme vivant, puisqu'avant son animation il en avait la forme extérieure; mais si le même souffle était infus dans une figure de platte peinture, elle seroit monstrueuse et les plus intrépides ne pourroient sans frayeur voir le mouvement d'un objet qui par le devant auroit quelque légère ressemblance à un homme dont le corps seroit mince comme la toile et le derrière informe. Le témoignage public que rendirent les Grecs (qui ont surpassé toutes les nations du monde dans les sciences et dans les arts) de ne pouvoir souffrir la sculpture dans leurs églises à cause de la véritable expression qu'elle donnoit aux images de Dieu et de ses saints, pour recevoir en sa place la peinture platte comme moins capable d'émouvoir par les yeux du corps les passions de l'âme, doit estre suffisante pour prouver l'excellence de cet art divin au-dessus de la peinture[1].

La sculpture d'ailleurs est un art masle digne de l'employ des plus grands hommes; la platte peinture au contraire ayant été inventée par une femme est incomparablement plus convenable au simple divertissement de celles de son sexe qu'à l'occupation des hommes.

Quant à la durée des ouvrages du sculpteur on en peut juger par le portrait d'Alexandre que nous avons encore aujourd'huy aussi entier que si on venoit de le tirer des mains de l'illustre Phidias.

Le sculpteur doit avoir pour principale théorie de son art le véritable discernement du corps humain parfait d'avec l'imparfait,

Les proportions précises du corps parfait considéré en son tout et en ses parties, et réciproquement le rapport de chacune partie au tout qui est entr'elles dans les différens ages, situations, tempérament et constitutions,

1. On ne peut guère douter que ce pamphlet soit l'œuvre d'un sculpteur, et Simon Jaillot, qui était sculpteur, a proclamé ailleurs la suprématie de la sculpture dans des termes assez analogues.

Cliché Bulloz.

Portrait de J.-B. de Champaigne, par Carré.
(Musée de Versailles.)



Portrait de Philippe de Champaigne, par lui-même,
Gravé par Edelinck.

Le discernement des animaux parfaits en leur espèce et en leurs proportions ne luy est pas moins nécessaire; sans cette doctrine Phydias n'auroit pu, comme il fit, déterminer la grandeur du lion par la seule empreinte de sa griffe,

L'expression des passions et mouvemens de l'âme qui réfléchissent sur la face humaine ausquelles les actions du corps et de ses parties doivent convenir conformément à la passion dominante et à la qualité des personnes, de mesme que les vêtemens si le sujet en exige.

La géometrie par ses opérations admirables luy fournira les dimensions infaillibles, la perspective, la distance, positions et raccourcissements des objets, la grandeur des figures plus ou moins élevées sur l'horizon et la règle certaine pour ne pas tomber dans le défaut des Romains en la construction des bas-reliefs.

Il doit savoir l'histoire Sainte et profane, être inventif, judicieux et laborieux.

La théorie de cet art comprend plusieurs autres observations particulières que je passe sous silence pour dire que la peinture platte, quoy que peu durable, ne laisseroit pas d'être belle si elle étoit exercée avec la science et le jugement requis.

La théorie du peintre doit estre la même que celle du sculpteur; mais n'ayant qu'une très faible connaissance de la nature, il applique tous ses soins à imiter autant qu'il le peut les belles parties de la sculpture pour les adopter dans ses tableaux. Ce qui fait que les cabinets ou ateliers des peintres sont tellement remplis de fragmens de plastre et de cire qu'on ne croirait pas se tromper en les prenant pour des chapelles de miracle. Le coloris est le seul avantage qui corrige aux yeux peu connaissans l'irrégularité du dessin qui se trouve ordinairement dans les tableaux.

Raphaël Santio, pour estre plus que tous les autres parvenu à l'approximative des contours des belles figures antiques qu'il a tant de fois dessinées et appropriées partie à partie dans ses ouvrages, a été reconnu jusqu'à présent pour le plus habile de son art. On ne doute pas qu'il n'aye surpassé les anciens tant pour l'élégance de son dessein qu'à raison du brillant des couleurs à l'huile que ceux là n'ont pas connu,

comme l'une et l'autre partie ont été reconnues par la confrontation de ses tableaux avec le fragment prétendu antique trouvé depuis quelques années.

Que l'industrie du peintre aye de tout temps surpassé celle du sculpteur dans l'imitation de la nature comme l'ose dire Charles le Nurb[1] dans son Académie ridicule, on lui propose seulement deux sculpteurs de son temps, sçavoir François Quesnoy de Bruxelles et Alexandre Algard de Bologne. S'il prétend non de les faire surpasser, mais seulement égaler par deux peintres contemporains, il choisira ou doit choisir Nicolas Poussin de Falaise, Pierre Berretin de Cortone. Mais la partie ne sera pas égale, ceux cy ayant fait gloire durant leur plus grand éclat de recevoir sur leurs ouvrages les bons avis et les corrections de ceux là, lesquels ils ont toujours reconnu pour leurs supérieurs : que si Charles le Nurb n'étant pas satisfait de cet aveu sincère veut lui-même s'en déclarer juge, son incompétence sera récusée de tous les gens de bon sens qui le connaissent pour un simple copiste sans génie.

Les resveries que nous ont laissez quelques anciens historiens d'Appeles et de Prothogenes et de la surprise des oisillons sur une grappe de raisin peinte dans un tableau, ne font rien en faveur des peintres, puisqu'en autre endroit ils ont dit qu'ils furent obligez d'écrire sur leurs tableaux le nom de tous les objets qu'ils avaient prétendu représenter pour les faire distinguer les uns des autres, ce qui ne seroit pas inutile d'être pratiqué encore à présent pour faire connaître la plus part des portraits et développer la confusion des Histoires représentées sans aucun rapport à l'écriture. Si ces honorables historiens avoient vu et entendu, il n'y a pas longtemps, l'un des graveurs de Pirsa parler un quart d'heure durant au portrait d'un abbé représenté en cire croyant parler à l'abbé même, tout le parchemin de Pergame n'aurait pas esté suffisant pour enregistrer les louanges qu'ils auroient données à son autheur.

1. Charles Le Brun. Tout ce raisonnement est sans doute dirigé contre le discours tenu par Le Brun en faveur du dessin le 9 janvier 1672 (Cf. A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie*, pages 35-43), quelques jours avant qu'éclatât le premier scandale causé par Simon Jaillot.

Le Narcfois. — Vostre discours m'a plus fortement persuadé que tout ce que j'ay lu et entendu jusqu'à présent touchant les arts. Il me semble néanmoins que Charles le Nurb, chef de l'Académie des statuaires et peintres, possède parfaitement la théorie de son art, comme on le peut sensiblement remarquer tant en ses ouvrages qu'aux conférences démonstratives qu'il a faites publiquement sur l'expression des passions humaines.

De plus il a obtenu pension pour deux professeurs, l'un en géométrie et l'autre en l'anathomie, pour enseigner aux académiciens et à leurs disciples les proportions que doivent avoir les lignes aux lignes, les plans aux plans et les solides aux solides, les noms des muscles, fibres et tendons du corps humain, leurs situations et leurs mouvemens. Il a de plus aggrégé plusieurs gens doctes au nombre indéterminé des académiciens, qui, par leurs propositions, suppositions, objections, et par ces solutions qu'en donne Charles le Nurb, inspirent pour le moins d'aussi claires lumières que les livres de Flebieni[1], particulièrement en son dictionnaire des Arts remply d'une doctrine si esquise qu'il a mérité d'être mis en parrallèle du gros volume d'instrumens musicaux que fit autrefois le bon père Mersenne.

L'Italien. — Vous ne parlerez donc jamais que de votre Académie, comme si vous ne sçaviez pas qu'elle a été instituée en faveur de Charles le Nurb par le petit-fils d'un souffle en Q duquel il eut l'honneur d'être le laquais en sa jeunesse[2]. Si vostre le Nurb possédoit comme vous croyez la théorie de son art, on n'auroit pas eu lieu de composer la satire qui a été donnée au public sur les derniers tableaux exposez à la cour du palais Brion intitulée *La Friperie des Peintres*, où on voit que les siens ne sont qu'un rhabillage de lambeaux tronquez sur des estampes très grossièrement adaptez[3].

Je ne dis rien du *Saint Étienne* de Notre-Dame : tout le monde sçait que c'est une copie du bas relief de Paul Ponce;

1. Anagramme de Félibien et allusion à ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres.*

2. Le chancelier Séguier.

3. Il s'agit de l'exposition de 1673 qui passe à tort pour le premier Salon. La *Friperie des Peintres,* que personne n'avait signalée et dont les contemporains n'ont pas parlé, n'a pu être retrouvée.

mais le *Saint André des Airs* qui est à l'opposite est sans contredit de la même fabrique que ses batailles, triomphes et autres ouvrages. S'il connoissait l'effet que doivent faire les passions de l'âme sur la face humaine, auroit-il, tant de fois comme il a, représenté le furieux pour le magnanime, le stupide pour l'héroïque, l'imbécille chagrin pour le modeste sérieux, le démoniacle ou le brailleur pour le criard effrayé, le constipé pour le plaintif affligé, sans observer en ses œuvres aucune distinction du caractère des personnes, d'autant qu'à son opinion la marque des mouvemens et conceptions de l'âme d'un grand Prince ne sont point différentes de celles d'un chétif valet. Son géomètre suit la maxime ordinaire de ceux de sa profession qui enseignent publiquement ce qu'ils ne savent pas, témoin son plan voisin du Pré au clerc. L'anathomiste achèvera de les précipiter dans la dureté et dans la sécheresse où ils sont déjà bien avancés. Pour ces hommes doctes qu'ils ont agrégez à leurs troupes, si vous appelez ainsi le borgne P. Renifor, procureur des putains et quelques autres de semblable étoffe[1], je m'en rapporte à l'hérétique Testelin duquel le corps et l'âme sont aussi informes que les registres de l'Académie dans laquelle il est depuis si longtemps très digne secrétaire.

Le Narcfois. — En vérité, Monsieur, vous avez complètement effacé le peu d'estime que j'avais pour cette compagnie extravagante. Je ne m'étonne pas si plusieurs gens de mérite surpris par ce nom d'Académie, après l'avoir bien reconnue, y ont renoncé publiquement à la confusion de ces ignorans, lesquels, pour se vanger des affronts qu'ils en ont reçus, leur ont vilainement retenu ce qu'ils avoient exigé d'eux en leur réception, ce qui fit dire il y a trois ou quatre ans à l'un des abdicateurs *que ces fourbes l'avaient volé et donné une partie de leur vol à un hopital en reconnaissance de l'azile que leurs pères et mères, ayeuls et bisayeuls, y avoient dès longtemps trouvé*[2].

1. P. Renifor est le procureur P. Fornier ou Fournier qui défendit habilement les intérêts de l'Académie.

2. Ce propos ne peut être que celui de Simon Jaillot, le seul *abdicateur* connu, *abdicateur* d'ailleurs *involontaire*. Son morceau de réception est le seul qui ait été donné à un hôpital.

Mais la surprise de quelques particuliers est peu considérable à l'égard de celle où est tombé la puissance supérieure en donnant un tiltre de Noble à Charles le Nurb pour avoir surpassé tous les peintres de son temps en l'art de peinture. J'eus dernièrement la bouche ouverte pour lui dire en face, après en avoir fait lecture, qu'on devoit du moins y avoir inséré qu'il fit pendre son cousin germain pour un crime que luy même luy avoit suggéré [1] et le nombre des quittances et billets qu'il a fait écrire et signer en son nom par sa femme pour les donner comme il a fait aux ouvriers qui ont travaillé pour son maître sous sa direction. Pour moy je ne me facheray point du tout contre les étrangers qui en voyant les ouvrages de cet homme diront que les Narcfois ont la veue et le jugement plus troubles que n'eurent anciennement les Calcedoniens.

L'Italien. — Vous auriez sujet d'être scandalisé si ce méchant peintre étoit le seul faux noble de vostre nation; mais les dormeurs du Kieurelbam [2] et les quarante deux mille familles desquelles les Scaliger ont prouvé l'origine infame (dans le manuscrit qui sera bientôt mis sous la presse) ne vallent pas mieux, non plus que ceux de la fabrique de Guirese qui par les intrigues de Densbale [3] ont attiré une si grande multitude que, si l'enregistrement n'avoit pas été plus cher que les lettres, vous n'auriez peut-être pas un porteur d'eau ni un porte-faix qui ne portât l'épée avec ses seaux et ses crochets.

La robbe, la maltôte, et le secrétariat, et l'échevinage sont les garennes ordinaires de vostre Noblesse. Les extraordinaires sont le notariat faussaire, l'huisserie, le maquerelage, le la-

1. Un certain Louis Le Brun, cousin de Charles, fut pendu en 1664 pour avoir voulu l'empoisonner (voir l'*Abecedario* de Mariette, t. III, p. 95). Les Archives Nationales conservent sous la cote X[2a] 1029 un interrogatoire du 17 janvier 1664 ainsi conçu : « Louis Le Brun, 35 ans..., a dit qu'il est peintre et demeurait en une maison appartenant au S[r] Le Brun peintre et que le S[r] Le Brun le faisait travailler, qu'il est le cousin du S[r] Le Brun, que, le 22 novembre 1663, il fut en la maison du S[r] Le Brun et mit du poison dans son potage, a dit qu'il demandait pardon à MM[rs] et l'a fait sans savoir ce qu'il faisait... que personne n'est mort... a prié MM[rs] d'avoir pitié de lui. » Il va de soi que l'accusation lancée dans le libelle contre Le Brun est diffamatoire.

2. Dans les *Errata* trouvés parmi les papiers de Jaillot, on lit que Kieurelbam doit être remplacé par Vinctum, ce qui reste aussi obscur.

3. Dans la clef trouvée parmi les papiers de Jaillot on lit : *Guirese, Séguier, petit-fils d'apothicaire* et *Densbale, Bâle Deny, agent secret de Guirese.*

quaitisme, la forfanterie Galenique, etc. C'est un appas pour leurrer les sots, comme étoit autrefois le paradis du Roy des assassins.

Les Princes plus judicieux sçavent très bien que la vertu est le seul titre qui peut distinguer les bons des méchans, et que le premier qui a donné des lettres de noblesse aux autres n'en avoit point luy-même; plusieurs l'ont retourné en ridicule comme depuis peu de temps le Prince de Lusitanie en donnant l'ordre de Chevalier del Christo à un frater barbier et à deux ignorans Médecins. Par ainsi ne soyez pas en inquiétude pour le titre de vostre peintre frippier; il suffit pour vous en consoler de croire qu'il le reçut par raillerie en mesme temps et de la mesme main qu'Angely reçut le sien pour récompense de ses folies. Si l'un finit peu de temps après ses jours dans un grenier, la noblesse de l'autre ne peut le garantir de la bastonnade au pont de Neuilly, non plus que la révérence de l'Académie n'en a pas exempté plusieurs académiciens ses confrères qui en ont esté chargez à divers fois par les cochers des fiacres publics[1].

Le Narcfois. — Je conçois très bien par ce que vous venez de dire que la naissance est égale à tous les hommes et qu'aucun ne peut donner ce qu'il n'a pas; mais je voudrois bien sçavoir si les titres de noblesse donnez par les Pontiphes rendent ceux qui les ont plus nobles et plus gentils que ceux des Princes séculiers.

L'Italien. — Les titres nobles qu'ont donné, donnent et donneront les Pontiphes de Rome jusqu'à la fin du monde ont et auront les mesmes droits et prérogatives que ceux qu'a donné Jesus Christ estant sur la terre puisqu'ils sont ses Lieutenans. Mais croyez moi : laissons les Artisans et les Nobles en repos et en allons prendre le nostre; car si quelque gentillatre à lievre nous avoit entendu sans nous connoitre, il nous cracheroit au nez le proverbe commun de ses semblables *qu'il est ordinaire à la canaille de mépriser les nobles.*

A Leyden, rue pavée, à l'Enseigne de la Vérité.

1. Tout ceci ne repose sur aucun fait connu et semble simplement inventé.

On aura remarqué sans aucun doute qu'à côté des accusations les plus diffamatoires et les moins vraisemblables contre Le Brun et ses amis, Jaillot (ou l'auteur quel qu'il soit) n'avait pas eu de peine à discerner les défauts du premier peintre : son penchant à l'imitation ou au plagiat des grands modèles italiens dans la peinture d'histoire; les abus de sa pédagogie étroite qui prétendait, par l'étude de l'antique et du seul dessin, par celle de la fable et des bons auteurs, par la jonction des Académies de France et de Rome, infuser le talent aux élèves; enfin son dogmatisme dans la représentation de cette chose individuelle et changeante qu'est l'émotion, dogmatisme en contradiction fondamentale avec le principe qui aurait dû présider à la rédaction de cet ouvrage sur l'*Expression des passions*, où il eut le malheur de prescrire les attitudes et les traits de physionomie propres à signifier la *foi*, l'*estime*, la *frayeur* ou l'*amour simple*.

Laissons de côté ce qui n'est qu'injure ou boutade : il reste dans ce libelle l'écho fidèle des reproches adressés à Le Brun par ses adversaires — ce qui n'empêchait pas ses adversaires de tomber dans les mêmes défauts! Et quel dommage qu'on n'ait pu encore retrouver cette *Friperie des peintres* dont l'auteur s'appelait peut-être Simon Jaillot, et qui fut certainement la plus ancienne critique d'un des plus anciens Salons!

Parce que Le Brun avait été maltraité dans le *Dialogue* et que l'Académie y avait été prise à partie, y avait-il lieu de mobiliser M. de La Reynie, de perquisitionner chez Jaillot et de l'envoyer à la Bastille en attendant la sentence du procès? Constatons simplement que la Bastille semblait faite tout exprès pour débarrasser des mauvais esprits les hommes en place et les corps constitués. Jaillot avait donc des droits incontestables à devenir l'hôte de la vieille prison d'État, car c'était un très mauvais esprit, et je ne serais pas étonné que par surcroît, il ait été l'auteur réel du libelle incriminé. Il le nia expressément; mais dans les papiers saisis chez lui et qu'il reconnut avoir écrits, se trouva une clef des noms propres déformés dans le dialogue. On apprit ainsi par lui-même que Grodiran désignait Girardon, Nigaudren Regnaudin, Trapel Perrault, Zudmet du Metz, Guirese Séguier « petit-fils d'apo-

thicaire », Denibale Bale Deny, « agent secret de Guirese », P. Renifor P. Fornier, « procureur des putains, des filous et de l'Académie ». Bien plus, une liste d'*errata* commis dans l'impression du libelle était écrite, elle aussi, de la même main. Et enfin des pages entières des passages les plus sérieux du dialogue, de ceux où l'auteur louait la profession du sculpteur au détriment de celle du peintre, se retrouvaient presque textuellement dans des considérations sur les beaux-arts que le pauvre artiste semblait avoir préparées pour la publicité.

Au reste, on ne tint pas grand compte de ces faits dans l'instruction que, sans beaucoup de sens critique, dirigea en personne M. de La Reynie du 23 juin au 12 septembre 1678. Après la levée des scellés, le premier interrogatoire et l'information conduite par le commissaire Camuzet, arrivèrent, le 4 juillet, des lettres patentes du roi « pour continuer la procédure et information commencée, faire et parfaire le procès extraordinairement aud. Jaillot et autres ses complices qui se trouveront avoir composé, vendu ou débité le libelle calomnieux et diffamatoire qui a pour titre *Dialogue d'un gentilhomme Narcfois avec un Italien*, circonstances et dépendances, instruire et juger led. procès en dernier ressort ».

L'instruction semble avoir été laborieuse. Le 12 juillet, on trouve une « addition d'information faite par le s^r Camuzet » et le 15 juillet, une « seconde addition d'information ». Il est visible qu'on s'occupa presque exclusivement de faire avouer ou de prouver à Jaillot qu'il avait écrit de sa main les diverses lettres anonymes injurieuses envoyées précédemment à l'Académie, puisque le 13 juillet intervient une « sentence qui ordonne la vérification des écritures dont était question par les sieurs du Houlx, Loyauté et Lanchenu, experts-maîtres écrivains nommés d'office ». On fournit à ce trio de graphologues des pièces de comparaison, et, le 13 août, Jaillot reconnut que les pièces examinées par eux étaient écrites de sa main.

De ce jour Jaillot fut définitivement perdu, les experts n'ayant aucune raison de prendre sa défense, les intentions du juge étant évidentes, et les pièces conservées encore aujourd'hui se prêtant aux conclusions les plus contradictoires. Le

29 août, on constate qu'il existe une « requête non répondue dud. Jaillot tendant à ce qu'il lui fût donné un conseil pour se justifier de son accusation ». Et le 12 septembre, sur la foi des dits du Houlx, Lanchenu et Loyauté précédemment confrontés avec Jaillot, fut rendue par M. de La Reynie assisté de sept conseillers du Châtelet, la sentence qui déclare « led. Jaillot dûment atteint et convaincu d'avoir composé et débité le libelle diffamatoire intitulé *Dialogue d'un gentilhomme Narcfois et d'un Italien,* pour réparation de quoi il est banni pour cinq ans de la ville, prévôté et vicomté de Paris, il lui est enjoint de garder son ban à peine de la vie, et condamné en 300 livres d'amende envers le roi; ledit libelle est déclaré injurieux et scandaleux, et comme tel ordonné qu'il sera brûlé en place de Grève par l'exécuteur de la haute justice. »

Ce n'est que le 13 janvier 1679 que Colbert ordonna l'élargissement de Jaillot; mais la peine du bannissement dut être commuée ou la surveillance illusoire; car Jaillot mourait le 23 septembre 1681 au quai des Grands-Augustins, très probablement chez son frère; il fut qualifié sur le registre de Saint-André des Arcs, sa paroisse, du titre de sculpteur du roi. Il devait avoir quarante-huit ans environ, et peut-être sa raison avait-elle été ébranlée par son procès un peu plus encore qu'elle ne l'était quelques années auparavant.

Car, il faut bien le dire, ce n'était pas par pure et gratuite dérision que Le Brun avait amené l'Académie à se dessaisir du morceau de réception de Jaillot en faveur de l'hôpital des Petites-Maisons. Les papiers saisis en 1678 sont parfois d'un homme intelligent qui s'est assimilé quelques fécondes idées de son temps, parfois d'un novateur généreux et hardi, parfois, hélas! d'un déséquilibré hanté par des rêves irréalisables de justice, par des chimères administratives, par le plus inquiétant dogmatisme artistique. Il y avait chez Jaillot un inventeur maniaque, et, précisément à cause de sa manie, on eût pu lui épargner la Bastille.

Cet homme pieux, chez lequel la justice saisit sous ce titre *Réflexions touchant les livres,* une liste d'ouvrages nettement jansénistes en même temps qu'une épigramme manuscrite

contre l'archevêque de Paris[1], avait écrit quelques pages sur les *Arts de peinture et sculpture* qui témoignent de son amour et de son respect pour ces arts, autant que de ses illusions sur le pouvoir de la théorie. S'appuyant sur les mêmes textes de l'Écriture que l'auteur anonyme d'une très intéressante *Lettre d'un ecclésiastique à un sien ami sur le sujet des peintures nues*[2], il affirme que « la sculpture n'est pas moins recommandable au-dessus des autres arts que le corps opposé aux rayons du soleil l'est au-dessus de l'ombre qu'il produit », et que « le sculpteur ne reconnaît pour auteur de son art que Dieu en trinité qui, au commencement des temps, créa toutes choses en nombre, poids et mesure et forma l'homme à son image et semblance ». La sculpture est une manifestation de la piété et un moyen de l'entretenir chez les hommes. Mais depuis Adrien elle ne s'est guère relevée, et il ne faut point attendre de chefs-d'œuvre comparables à ceux de l'antiquité « jusques à ce que les principes certains en soient rétablis ».

Veut-on savoir ce que Jaillot entend par les *principes* de la sculpture? On verra qu'il professa à peu près la même doctrine que son ennemi Charles Le Brun : « La théorie ou science de l'art consiste, dit-il, au véritable discernement du corps humain parfait d'avec l'imparfait et à la connaissance précise des proportions régulières de son tout avec ses parties, et réciproquement de chacune partie du tout entre elles dans les différents âges, situations et constitutions. Si le sculpteur ignore les passions de l'âme qui réfléchissent sur la face humaine, il représentera souvent la fureur pour la magnanimité, la stupidité pour la modestie, la rage et le déses-

1. Voici les deux quatrains conservés par Jaillot :

D'un sonnet satirique ici chacun murmure :
Un prélat y paraît de sa race entêté,
Et, justement repris de trop de vanité,
Il reçoit d'*Harlay-Quint* le nom et la figure.

Mais on ne sait donc pas que, d'un ton fort rassis,
Autrefois il s'orna de ce titre folâtre.
Lorsqu'il quittait Rouen pour venir à Paris,
Il dit qu'il ne faisait que changer de théâtre.

2. *Revue universelle des arts*, t. XXI, p. 209.

poir pour la douleur. L'éducation et la naissance causent une différence notable aux passions humaines. L'expression de la colère d'un grand prince et celle de son valet sont presque autant dissemblables que leur naissance et leur fortune. Les mouvements du corps et de ses parties doivent être disposés conformément à la passion dominante si on veut représenter une figure à laquelle il semblera ne manquer que la vie. »

Écho des préceptes de son temps, Jaillot a le mérite de les avoir compris et le tort d'en avoir, bien plus encore que Le Brun, exagéré l'importance, le tort aussi d'avoir trop présumé de lui-même, car il écrit avec une candeur déconcertante : « J'ai retrouvé la véritable stéréométrie animale par l'usage de laquelle les anciens ont construit les ouvrages que l'on voit encore à Rome et autres lieux, lesquels, manque de cette science, ont été inimitables jusques à présent. Cette doctrine est tellement infaillible que, pour peu d'industrie, de pratique et de jugement que puisse avoir le sculpteur, il fera ses ouvrages dans la même régularité que les anciens ont fait les leurs. »

Et il s'excuse de ne point initier à ses découvertes le public, malgré les instances dont il a été l'objet : « Ces ouvrages, explique-t-il, ne pouvant être rendus intelligibles sans les démonstrations de plusieurs figures humaines et d'animaux représentés en diverses situations, et, parce qu'à cet effet il est nécessaire d'avoir plusieurs hommes pour extraire les plus belles parties d'un chacun et en faire des composés réguliers incontestablement prouvés par les plus fameux monuments de l'antiquité, je n'ai pu, pour satisfaire à quelques amis, entreprendre plusieurs voyages et faire une dépense qui m'aurait trop incommodé, ce que je laisse par droit aux princes intéressés au rétablissement des beaux-arts. »

Il ne semble point que les princes intéressés au rétablissement des beaux-arts aient profité de la noble abnégation de Jaillot, et c'est précisément Le Brun qui réalisait le plus exactement, sinon le plus heureusement, le programme de l'artiste dans son traité de l'*Expression des passions* et dans les croquis d'hommes et d'animaux qu'il dessinait pour démontrer les

relations existant entre certains signes physiques et certains traits du caractère.

Les préoccupations d'Alexis Hubert Jaillot, devenu éditeur de cartes géographiques, semblent avoir exalté Simon au point de lui faire chercher dans l'art de la cartographie la solution des problèmes économiques qui se posaient si cruellement dans le dernier quart du XVIIe siècle. Un projet de lettre saisi également par La Reynie, laisse pressentir véritablement les nobles paroles d'un Vauban, et on peut se demander si Jaillot n'a pas eu un éclair de génie, quand il s'est vanté de pouvoir réaliser les réformes utiles au bien du peuple. Il veut représenter sur les cartes tous les détails à l'aide desquels on déterminera « la rectitude des chemins et des routes lesquelles se trouveront incomparablement plus courtes qu'elles n'ont été jusqu'à présent à cause de la sinuosité des anciens chemins ». Il indiquera également « les lieux propres à faire des canaux, ponts et chaussées pour la commodité du commerce », et quant aux frontières des États, elles seront « tellement distinctes qu'il sera impossible aux princes voisins d'en usurper la grandeur d'un pouce ». Sans insister sur tant d'inquiétantes naïvetés, arrivons tout de suite à la grande idée de Jaillot : « Je peux, écrit-il, faire d'autres cartes géométriques par lesquelles le prince verra au juste toutes les terres de culture qui sont dans chaque paroisse de son État et à qui elles appartiennent. Par ce moyen, il pourrait imposer des droits de taille ou gabelle à une somme annuelle par chacun arpent, et ainsi le riche paierait à proportion du pauvre, et le revenu de chacune paroisse pourrait être porté entre les mains des échevins de la ville plus proche pour être ensuite rendu fidèlement au Trésor royal, ce qui serait un grand profit du prince qui ne verrait pas ses deniers diminuer en passant et repassant par tant de mains peu fidèles, comme il a été pratiqué jusqu'à présent. Et quoique les officiers de la maison du prince, les veuves et les orphelins fussent exempts de tailles et autres impositions, les revenus du prince s'en trouveraient beaucoup plus grands qu'ils n'ont été jusques à présent. Si, par intempéries, les terres de quelques paroisses étaient infructueuses une ou deux années de suite, on verrait par la carte ceux qui

ont souffert ce dommage, sans qu'on pût le diminuer ni représenter plus grand qu'il ne serait en effet. » Il faut louer Jaillot de s'être ému des souffrances du peuple et d'y avoir cherché un remède; mais son émotion était partagée par beaucoup de ses contemporains [1], et comment croire que beaucoup n'aient pas songé aux moyens de répartir plus équitablement l'impôt? Jaillot ne faisait ici encore que répéter probablement des idées courantes, en prêtant à la science cartographique un pouvoir notablement exagéré. La meilleure carte ne peut hélas! exprimer tout ce que Jaillot lui suggère.

Du moins, peut-on dire, il a songé à mettre la cartographie au service de la justice en matière économique. Oui; mais n'oublions pas que, dès 1663, Colbert, dans une *Instruction pour les maîtres des requêtes, commissaires départis dans les provinces*, fit rechercher et corriger les cartes existantes, que dès l'établissement de l'Académie des Sciences, en 1666, Carcavi, porte-parole du ministre, déclara « à la Compagnie que Mgr Colbert désirait que l'on travaillât à faire des cartes géographiques de la France plus exactes que celles qui ont été faites jusqu'ici, et que la Compagnie prescrivît la manière dont se serviraient ceux qui seront employés à ce dessin ». Bref, l'intérêt que portent Colbert et l'Académie à ce projet est si vif que de 1671 à 1678 on dresse la carte des environs de Paris aussi exactement qu'on pouvait le souhaiter [2]. Il est bien évident que tout le monde comprit dès le début des travaux quelles en pouvaient être les conséquences au point de vue administratif et financier, que la question dut être discutée plus d'une fois chez Jaillot le cadet, lequel précisément ne se sentit la vocation de géographe que lorsque l'Académie eut commencé à diriger les travaux de la carte de l'Ile de France, et par conséquent que Jaillot l'aîné n'eut d'autre mérite que celui de s'enthousiasmer pour un projet excellent dont il s'exagérait les résultats possibles. Le pauvre artiste parlait vrai-

1. Cf. Maurice Lange, *La Bruyère critique des conditions et des institutions sociales*, Introduction et chapitre VII, p. 146-163.

2. Voir à ce sujet dans les *Annales de Géographie* (mai 1909), l'article de M. Gallois sur l'*Académie des Sciences et les origines de la carte de Cassini*. M. Gallois a indiqué dans son livre intitulé *Régions naturelles et noms de pays* (p. 326-327) le rôle très modeste de Hubert Jaillot comme géographe.

ment de la cartographie en illuminé, et dans la même lettre, continuant à vanter ses talents, il déclarait : « Quant aux arts nécessaires pour l'utilité ou décoration d'un État, je peux donner des règles infaillibles pour construire des bâtiments plus réguliers, plus promptement exécutés et à la troisième partie du prix moins que l'on a payés depuis plusieurs années, et si, les ouvriers en seront mieux payés. » Décidément, pour un homme raisonnable, Jaillot avait trop de talents : il se sentait capable de changer la face de la terre. Il est difficile de se tromper sur de tels symptômes.

Au reste, la confirmation de sa manie se trouve dans d'autres écrits où il se flatte d'avoir « depuis peu de temps inventé une machine qui est sans doute la même par laquelle Archimède enlevait les vaisseaux de Marcellus au siège de Syracuse... » Il en avait « inventé une autre pour accrocher les vaisseaux ennemis sur mer et les attraper à soi, et une autre pour prendre des prisonniers ou sentinelles avancées par laquelle on peut aussi prendre des bêtes farouches ». Du même coup, il avait « trouvé une voie conforme aux lois divines et humaines pour rendre la justice brièvement et avec une équité si grande que le père condamnerait son fils ou le fils son père, s'ils étaient débiteurs ou criminels, sans savoir contre qui ils auraient prononcé la sentence, ce qui purgerait un État de la chicane invétérée qui est le grand chemin de l'enfer et la ruine des peuples ». Le malheureux exposait les détails de son système judiciaire.

Et voilà l'homme que Le Brun et l'Académie signalèrent à Colbert comme un insupportable agresseur, voilà l'homme que La Reynie eut le courage de condamner après avoir eu sous les yeux de pareilles élucubrations, voilà le dangereux criminel qui resta à la Bastille plus de cinq mois après avoir encouru la peine de bannissement. Mieux eût valu lui laisser sculpter ses crucifix d'ivoire dont Florent le Comte déclarait que « l'on y trouve tout ce qu'on peut demander de savant et de dévot », et que « s'il donnait un sujet d'étude aux uns, les autres n'y trouvaient pas moins de sujets de méditation ».

Il laissa le souvenir d'un artiste habile; moins de vingt ans après sa mort, le même Florent le Comte signalait ses ou-

vrages dans « les plus curieux cabinets de l'Europe. Monsieur son frère, ajoutait-il, possède un de ses grands crucifix d'ivoire qu'il regarde comme une pièce digne de la curiosité d'un roi ». Ce janséniste sévère, qui fut un artiste irritable, méritait plus de ménagements, et il est cruel de lui avoir signifié à lui-même sa tare en déposant aux Petites-Maisons son morceau de réception académique. Du moins cette injure profita-t-elle à sa renommée, puisqu'au XVIII[e] siècle une des seules œuvres qui semblent avoir perpétué la mémoire de son talent est précisément celle qu'on avait si indignement traitée.

CHAPITRE V

L'ESTHÉTIQUE JANSÉNISTE DE PHILIPPE ET DE JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE [1].

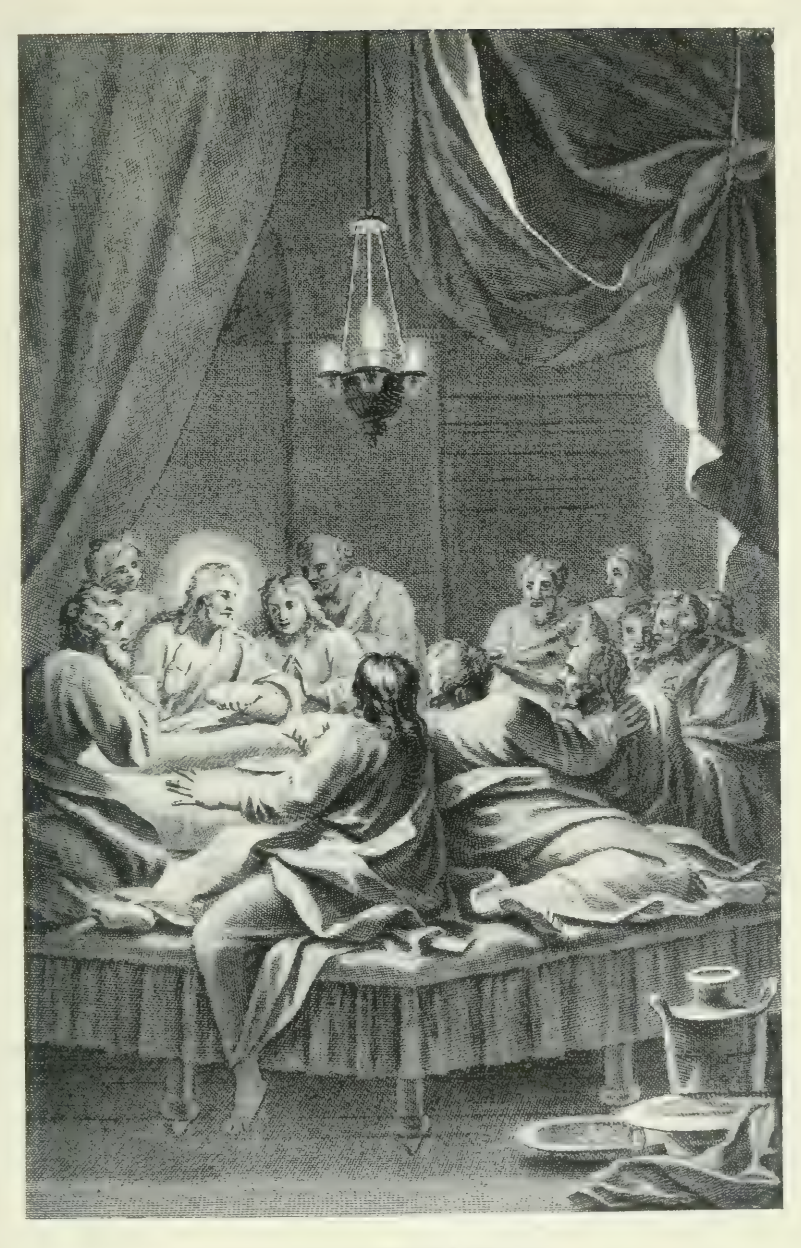
On croit généralement que le jansénisme était hostile aux arts, et que ses exigences en peinture ou en sculpture se bornaient à des scènes de piété banales. Lorsqu'on a signalé son horreur pour les nudités, son mépris des artistes « qui tiennent dans leur maison des tableaux infâmes, d'autant plus dangereux que leur venin se répand à toute sorte de personnes [2] », on s'imagine volontiers avoir donné une idée complète de l'esthétique de Port-Royal. Il y faudrait au moins ajouter, comme un précieux commentaire et presque comme un principe, le mot de la mère Agnès : « Cette règle est générale pour toutes choses que plus on ôte aux sens, plus on donne à l'esprit. Tout le plaisir qu'on prend aux choses visibles, ajoutait-elle, diminue autant la vie de la Grâce [3]. » Les arts s'adressent aux sens; donc ils sont condamnables!

En réalité, les amis de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne avaient autant d'estime pour certains peintres que d'antipathie ou de mépris pour certains autres. Ceux qui, comme Mignard, flattaient de parti pris la coquetterie féminine, ou même ne songeaient, comme Le Brun, qu'à enrichir de compositions mythologiques les appartements du roi et ceux des

1. Les éléments de cette étude ont été puisés dans un article sur l'*Esthétique janséniste* que j'avais publié dans le n° du 10 août 1908 de la *Revue de l'Art ancien et moderne.*

2. *Lettre d'un ecclésiastique à un sien ami sur le sujet des peintures nues,* publiée par la *Revue universelle des Arts,* t. XXI, p. 209-217.

3. Mot cité par M. André Hallays dans la préface écrite pour l'ouvrage de M. Augustin Gazier, *Port-Royal au XVIIe siècle,* Paris, 1909.



La Cène, gravure anonyme,
D'après J.-B. de Champaigne (?).
(Collection A. Gazier.)

particuliers, leur paraissaient souvent coupables et toujours dangereux. Mais ils savaient trop bien quelle impression profonde peuvent laisser en nous les œuvres d'art pour ne pas y chercher un moyen de rendre les hommes meilleurs et de les affermir dans la foi. Lorsque Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, écrit à Jean-Baptiste de Champaigne que ses « excellents tableaux excitent la dévotion et l'admiration de ceux qui entrent dans son église[1] », il faut voir là autre chose qu'une vaine formule de politesse. L'art ainsi compris ne passe par les sens, en quelque sorte purifiés, que pour s'adresser à l'esprit.

Nombreuses sont les œuvres d'art sorties de Port-Royal ou des milieux jansénistes. Pascal vient-il à mourir ? Son visage est immédiatement moulé, et Quesnel dessine son portrait d'après ce masque mortuaire. Même soin pieux de la part de Coyzevox au décès de Nicole, dont Mlle Chéron avait jadis reproduit les traits, gravés ensuite par Vermeulen. La mère Angélique-de-Saint-Jean elle-même modèle des figures de cire ! L'iconographie de Port-Royal, publiée par M. Gazier en 1909 à l'occasion du deuxième centenaire de la destruction du monastère, est, à elle seule, la preuve décisive que les solitaires ne se montrèrent pas hostiles à l'art, encore moins aux artistes, mais que leur principale préoccupation était de réveiller la piété dans les cœurs en illustrant les vérités de la religion par des images appropriées, ou en perpétuant la mémoire des hommes pieux dont la vie méritait d'être proposée en exemple[2]. Le vrai janséniste a horreur de ce qu'on appelle aujourd'hui l'imagerie de Saint-Sulpice, des fleurs en papier et des illuminations de mauvais goût ; mais il apprécie les nobles et austères gravures, les tableaux consciencieux et pieux, dont l'art, naïf ou savant, inspire plus de respect pour la foi. Quelques demoiselles, qui étaient allées, en 1697, célébrer la Fête-Dieu à Port-Royal, louent la simplicité aus-

1. Lettre publiée dans *L'Art*, 1891, t. II, p. 116.

2. M. Gazier a bien raison d'écrire que « l'art ne perd jamais ses droits, quand il s'agit de Port-Royal au XVIIe siècle, » et de rappeler que « le monastère eut ses peintres et ses graveurs : les deux Champaigne, Van Schuppen, Edelinck et enfin Magdeleine Hortemels, femme et mère des Cochin » ! (*Op. cit.*, Avant-propos).

tère de la décoration : « Comme il n'y avait, raconte l'une d'elles, ni boutique d'orfèvre, ni magasin de tapisserie étalé sur l'autel, il n'était pas aussi nécessaire qu'il fût éclairé. » Mais, ajoute-t-elle plus loin avec admiration, « le cloître était paré extraordinairement. Beaucoup d'estampes en bordure et quantité de tableaux y apparaissaient[1] ». Les estampes et les tableaux, voilà ce qu'il faut à ceux qui veulent entrer dans la voie du salut par l'amour de Dieu et par la réflexion, mais non une ornementation quasi-mondaine et qui ne parle qu'aux sens.

Au reste, l'opinion de Port-Royal sur les beaux-arts s'est manifestée à diverses reprises, notamment dans la *Lettre d'un ecclésiastique à un sien ami sur le sujet des peintures nues,* où Paul Lacroix a voulu voir le style d'Arnauld, mais qui reste anonyme et non datée, et surtout dans la correspondance de Jean-Baptiste de Champaigne et de Martin de Barcos, dont trois lettres furent publiées par Paul Lacroix, et dont M. Gazier donna des extraits beaucoup plus importants, signés et datés[2]. L'ecclésiastique, qui s'adresse certainement à un peintre, n'hésite pas à déclarer que « les images de leur nature ne sont pas mauvaises. C'est une chose claire, continue-t-il, que la peinture ou sculpture, qui ont pour objet des images, sont des dons de Dieu », et, après avoir appuyé son opinion sur de nombreux textes bibliques, il s'empresse de préciser le rôle de la peinture par où s'explique son éminente dignité : « Dieu n'a commandé de faire des images que pour nous émouvoir à la dévotion, pour rafraîchir notre mémoire et nous représenter les mystères de notre Rédemption. »

Ainsi le devoir strict d'un peintre janséniste est de se confiner dans la peinture religieuse ou dans le portrait, pourvu

1. Relation d'un voyage à Port-Royal, d'après un manuscrit appartenant à M. Gazier et reproduit en partie par M. André Hallays (*Le Pèlerinage de Port-Royal*, p. 110 et suivantes).

2. Paul Lacroix publia la *Lettre d'un ecclésiastique* au t. XXI, p. 209-217 de la *Revue Universelle des Arts*, et la correspondance de J.-B. de Champaigne avec un solitaire de Port-Royal, dont il ignorait le nom, au t. IV (p. 327-337) de la même revue. — M. Gazier a publié les lettres de Martin de Barcos dans *L'Art*, t. II, p. 113-121.

que le portrait cherche ses modèles parmi les personnes de piété reconnue, ou tout au moins inspire à ceux qui le posséderont le goût des vertus chrétiennes[1]. Il va de soi que l'affection de famille est une vertu chrétienne, et qu'un peintre est louable lorsqu'il représente des enfants pour satisfaire la tendresse d'un père; de ce qu'on aime en ses proches des créatures de Dieu, il ne s'ensuit pas que le sentiment humain disparaisse : il se transforme, et le jansénisme n'est pas la négation, mais l'interprétation noble de l'amour[2].

On peut donc dire que, pour Port-Royal, le but de l'art est l'édification chrétienne, dans l'acception large du mot, sans rien qui dénote la puérilité ou l'incompétence esthétique : car comment admettre qu'à des esprits cultivés et délicats une misérable ou ridicule image pût inspirer plus de piété que de répugnance ? Pour les Arnauld ou les Le Maistre on est en droit de croire que certaines qualités artistiques du plus haut prix étaient nécessaires à l'édification morale. Mais par quels procédés le peintre et le sculpteur réalisaient-ils cette édification, et, par conséquent, quelle est la qualité janséniste par excellence? Fallait-il, par la mièvrerie et le convenu, provoquer un sentimentalisme pieux et de goût médiocre? Devait-on porter, dans la représentation des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'emphase solennelle d'un Le Brun? Ou convenait-il de viser à l'effet, comme la plupart des peintres espagnols? Port-Royal ne s'accommode d'aucune de ces formules, auxquelles manquent la sincérité, la gravité, la simplicité.

Ce que l'on n'a pas assez dit, ce qui ressort expressément de tous les textes jansénistes, c'est que la peinture doit s'ins-

1. La modestie et l'humilité des personnes de grande piété obligeaient souvent les artistes à les dessiner où à les peindre à leur insu; nous en avons des témoignages irrécusables; mais la difficulté même qu'on avait à se procurer ces portraits en augmentait la valeur morale dans les milieux jansénistes où ils étaient fort recherchés.

2. Martin de Barcos écrit à J.-B. de Champaigne, qui vient de faire graver le portrait de son oncle : « Vous avez ainsi exercé une plus grande charité que si vous aviez donné cet argent aux pauvres, non seulement par celle que vous avez rendue au défunt en lui donnant la vie, mais aussi par celle que vous avez répandue dans les esprits de ceux de votre art en leur inspirant par ces portraits l'amour de la vertu chrétienne, comme ils vous l'ont témoigné par des ressentiments extraordinaires » (*L'Art*, 1891, t. II, p. 117).

pirer exclusivement des Écritures, sans s'écarter en quoi que ce soit des indications précises qu'elles donnent. Avant tout autre, le souci de la vérité s'impose à la conscience de l'artiste, et de ce souci de la vérité découle la beauté, quand l'artiste sait son métier. Le réalisme d'un Philippe de Champaigne, dont la peinture religieuse resta presque toujours très académique, s'explique mieux par une application raisonnée de la doctrine de Port-Royal, ennemie de tout mensonge, que par l'influence flamande. Martin de Barcos proteste sans cesse contre les peintres italiens qui, « ayant l'esprit tout déréglé, ne peuvent concevoir les choses de Dieu, ni les représenter comme elles sont, mais selon leur caprice » (lettre du 28 octobre 1674). Sans doute, « ils font des beaux traits de pinceau » ; mais, expliquera dans une autre lettre le respectable abbé, « les traits du pinceau, quelque beaux qu'ils soient en eux-mêmes, ne doivent être considérés qu'en tant qu'ils servent la vérité et la rendent présente et vivante », et il soupçonnera les Italiens et leurs adeptes d'être de faux habiles, « n'y ayant rien de si difficile que de représenter la vérité toute nue, simple et sans artifices, comme elle est en elle-même » (lettre du 12 décembre 1674). Cette esthétique est vraiment digne d'un abbé de Saint-Cyran.

Cette esthétique est aussi celle de Philippe de Champaigne, comme le démontrent ses discours de conférence, dans lesquels il ne laisse jamais passer une occasion de rappeler à ses confrères de l'Académie Royale la nécessité de ne rien changer au détail des sujets tel qu'on le trouve dans la Bible. Souvenons-nous que, le 2 mars 1669, il s'en prend à Raphaël lui-même, et lui reproche d'avoir, dans sa *Sainte Famille* du Cabinet du Roi, traité un « sujet fort apocryphe ». Peut-être ce maître a-t-il droit à quelque indulgence, parce que « le sujet a pris son origine de quelque *ex-voto* » ; mais Philippe de Champaigne ajoute aussitôt : « A présent que la peinture est au plus haut degré qu'elle n'a été de ce siècle, nous ne devons point commettre de fautes contre l'histoire qui est si féconde d'elle-même et capable de fournir tant de riches matières. » Et, pour insister sur les erreurs les plus fréquentes des artistes, il s'attaque aux tableaux de la *Circoncision,* « que

l'on dépeint ordinairement dans le Temple de Jérusalem, et où l'on fait trouver la Vierge, contre la loi et la vérité[1] ».

La discussion qui s'éleva à l'Académie en 1668[2], à propos du tableau de Poussin représentant *Éliézer et Rébecca,* est restée célèbre. On sait que Philippe de Champaigne avait exprimé le regret, assez étrange à première vue, que Poussin eût négligé de faire entrer dans sa composition les chameaux d'Éliézer, et quelques personnes ont voulu voir dans cette exigence du peintre flamand la preuve de son penchant naturel vers le réalisme. Mais, en dehors du portrait, Philippe de Champaigne est-il vraiment un réaliste? Et n'est-il pas plus juste d'attribuer à son respect pour la Bible le blâme, d'ailleurs discret, qu'il adressait à Poussin? Ce qui rend très vraisemblable cette hypothèse, c'est la concession que firent ses partisans : ils se seraient contentés de trois ou quatre chameaux, au lieu du troupeau dont parle l'Écriture. Et surtout, lorsqu'il s'agit de conclure en faveur de « l'illustre M. Poussin », Le Brun essaya de convaincre l'artiste janséniste non par une considération esthétique, mais par un argument exégétique; car il fit observer que « la Bible marque expressément que Rébecca, ayant donné à boire au serviteur d'Abraham, courut au puits une seconde fois et y puisa de l'eau pour ses chameaux, ce qui marque la distance qu'il y avait entre ces chameaux et le puits ». Poussin avait donc mieux interprété la Bible que ne le pensait Philippe de Champaigne, qui ne répliqua pas.

Lorsqu'en 1682, après la mort des deux peintres jansénistes, la discussion recommença — et toujours à propos des chameaux — entre Le Brun et Noël Coypel, on ne se préoccupa plus un seul instant de la Bible, et on adopta cette décision, formulée par Colbert lui-même, « que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment ». L'argumentation avait donc pris un tout autre tour qu'en 1668, et

1. André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale,* p. 95.
2. Le récit le plus détaillé s'en trouve dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale,* t. I, p. 245 et suivantes.

même, en y regardant de plus près, on aperçoit une contradiction très nette entre les deux conclusions formulées à quatorze ans d'intervalle par la Compagnie, puisque, au rapport de Testelin[1], l'Académie avait déclaré autrefois « qu'un peintre doit être aussi fidèle en ses représentations que l'historien en ses narrations, et tous deux très jaloux de la pureté et de la vérité des histoires sacrées ». Le jansénisme, en 1682, n'avait plus de défenseurs assez éloquents à l'Académie pour obtenir, jusque dans une défaite, cette proclamation de ses principes.

Et pourtant nous sommes sûrs qu'il y avait compté assez de partisans pour tenir Le Brun en échec, puisque, le 12 décembre 1674, Martin de Barcos peut écrire à Jean-Baptiste de Champaigne : « Je vous loue d'avoir soutenu tout ensemble l'honneur de feu Monsieur votre oncle, et celui de la peinture, en déclarant qu'elle doit toujours être attachée à la vérité et que ceux qui s'en éloignent manquent à une des principales règles de leur art et le déshonorent. Vous l'avez bien prouvé, ajoute-t-il, par les exemples et les raisons que vous avez allégués; et la liberté avec laquelle vous avez parlé au premier peintre du roi servira à l'instruction des autres et les empêchera de commettre de telles fautes, comme il paraît déjà par les marques qu'ils ont données d'être de votre sentiment. » A quel incident Martin de Barcos fait-il allusion? Nous le saurions peut-être si le secrétaire de l'Académie, au lieu d'être entièrement dévoué à Le Brun, n'avait pas cru devoir passer sous silence ce qui pouvait lui déplaire.

D'autre part, Guillet de Saint-Georges nous apprend que Jean-Baptiste de Champaigne avait prononcé un discours de conférence « sur les circonstances qu'il faut observer en traitant l'histoire dans les tableaux[2] ». Ce discours est le seul, parmi tous ceux du même peintre, qu'il ne soit plus possible de retrouver dans les archives de l'ancienne Académie, conservées à l'École des Beaux-Arts. Peut-être est-ce à lui que

1. *Sentiments des plus habiles peintres...* Discours sur l'expression générale et particulière.

2. *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale,* t. I, p. 347.

pensait Martin de Barcos. En ce cas, la perte en serait singulièrement regrettable; car l'abbé de Saint-Cyran, peu enclin à la flatterie, félicita Jean-Baptiste de Champaigne en termes chaleureux : « Cela fera, dit-il, que vous pourrez passer pour un restaurateur de la peinture, en la délivrant de l'erreur et du mensonge que les Italiens y ont introduits, et la rendant une histoire véritable et propre pour honorer Dieu en instruisant fidèlement les hommes [1]. » Ainsi la théorie janséniste avait proclamé son manifeste en pleine Académie, et recueilli, malgré l'effort de Le Brun, les suffrages de bon nombre de peintres.

Il faut dire aussi que cette théorie était vraiment très forte, par le seul fait qu'elle contraignait l'artiste à respecter l'esprit de la Bible en en suivant la lettre; or on ne peut nier que cet esprit mène plus sûrement à la perfection que l'emphase habituelle du XVIIe siècle. Martin de Barcos a parfaitement vu que les plus gracieuses inventions des artistes ne faisaient que rapetisser les scènes de l'Écriture. Sans doute il va très loin, et nous ne regrettons pas, avec lui, que Titien ait représenté saint Jean-Baptiste « comme un enfant jouant avec Jésus-Christ, et faisant voler un petit oiseau [2] ». Mais on comprend que ce prêtre, habitué à la gravité de la Bible, dédaigneux de tout ce qui déforme la vérité des Évangiles, « ait peine de regarder cette image », quoique ce soit une copie peinte par Philippe de Champaigne, son ami; car « elle déshonore, dit-

1. Martin de Barcos fait-il vraiment allusion au discours « sur les circonstances qu'il faut observer en traitant l'histoire? » Le doute est possible, car il ajoute au texte cité ; « Vous mériterez encore davantage cette louange par le discours que vous préparez pour faire la montre à l'assemblée des peintres ». Or la lettre est du 12 décembre 1674, et, d'après les procès-verbaux, Jean-Baptiste de Champaigne ne fit l'ouverture de la conférence qu'au mois d'octobre de l'année 1676, sans y rien dire qui fût dans les idées de Port-Royal, puisqu'au contraire il défendait Titien contre l'impertinence de quelques élèves, quoique Titien ne fût pas en faveur auprès de Martin de Barcos. On peut donc supposer, ou que Jean-Baptiste de Champaigne n'a jamais prononcé le discours qu'il préparait au mois de décembre 1674, ou que ce discours était celui que nous avons perdu et dont les procès-verbaux ne font point mention ; il aurait, dans ce cas, été prononcé en 1675, et l'incident au cours duquel l'artiste janséniste aurait parlé *avec liberté* au premier peintre se serait produit en 1674, pendant la discussion qui, à l'Académie, suivait toujours les discours de conférence. Remarquons d'ailleurs qu'à cette époque il existe à l'Académie une minorité décidée à entraver l'action de Le Brun.

2. Lettre du 12 décembre 1674.

il, ces deux grands saints (*sic*) et la doctrine de l'Église, qui nous apprend qu'ils n'ont jamais eu l'esprit d'enfants, mais le jugement et la raison parfaite devant la naissance même, saint Jean ayant prophétisé et annoncé Jésus-Christ dès le ventre de sa mère ». De même, il interdit aux peintres de représenter Jésus-Christ « tombant par terre, accablé de la croix..., parce qu'il est assuré qu'il a toujours été plus fort que ses tourments, et qu'ils n'ont eu de pouvoir sur lui — ni la mort même — qu'autant qu'il a voulu, et qu'il est mort volontairement, étant plein de force et de vigueur ». Ce sont là des exagérations dangereuses qui nous auraient privés de quelques chefs-d'œuvre si elles avaient été acceptées des grands peintres. Mais le principe était excellent : les livres saints étant pleins d'une poésie très simple, très profonde et très belle, l'artiste n'a de chance de la faire passer dans ses œuvres qu'en restant fidèle à la lettre même de l'Ancien et du Nouveau Testament ; « c'est une sorte d'impertinence de vouloir faire mieux que ce qui a été inspiré par Dieu ».

Il semble que l'on comprenne mieux l'art sincère, sobre et probe de Philippe de Champaigne quand on saisit le principe doctrinal, quand on entend proclamer ce principe à l'Académie et qu'on songe aux conséquences qui en découlent.

Son neveu Jean-Baptiste qui, après sa mort, avait si bien défendu contre Le Brun la théorie janséniste, s'était depuis longtemps conformé, en tant que peintre, à l'esprit de Port-Royal. « Vous m'avez appris il y a plus de vingt-cinq ans, écrit-il le 8 mai 1678 à une sorte de directeur de conscience dont nous ne savons pas le nom, que les peintres sont des petits prédicateurs de la foi[1]. » Avec moins de sûreté et de sévérité que Philippe dans la composition et l'exécution, nous allons voir qu'il applique directement les leçons qu'il a reçues autrefois et que lui continue Martin de Barcos.

Cette même année 1678, ayant réfléchi à l'erreur que commettaient d'ordinaire les peintres en représentant les personnages de la Cène assis et non couchés comme l'étaient les anciens, il conçoit le projet de peindre le dernier repas du

1. *Revue Universelle des arts*, t. IV, p. 330.

Christ autrement que ses confrères. Il demande conseil à Martin de Barcos qui lui répond aussitôt : « Je suis bien aise du dessein que vous avez de peindre une Cène de Notre-Seigneur, et de la peindre dans la vérité, sans avoir égard à la coutume des peintres. Il est vrai que leur liberté a toujours été grande et qu'elle leur a même, d'ordinaire, été permise ; mais les vrais chrétiens ne l'ont jamais approuvée dans les matières de religion, et surtout dans celles qui regardent la personne de Jésus-Christ et l'Évangile, duquel il n'est jamais permis de s'éloigner. » A grands renforts de citations, il combat les hésitations qu'un texte de Philon le Juif avait fait naître dans l'esprit de Jean-Baptiste de Champaigne, et décide avec force que, dans la Cène, « le fils de Dieu était couché sur un lit, et non pas assis comme nous ». Le peintre a donc raison de renoncer à la tradition, « nonobstant les difficultés qu'il y trouve ».

Nulle part ailleurs on ne saisit mieux que dans cette correspondance les raisons intimes qui guidaient dans l'esprit de leurs compositions, sinon dans les secrets de la facture, les artistes amis de Port-Royal. Et si l'on objecte que Poussin, lui aussi, dans les *Sept sacrements,* avait représenté couchés les personnages de la *Cène* et ceux du *Repas chez Simon le Pharisien,* il n'y a qu'à se reporter à la correspondance du grand peintre pour apercevoir en quoi ses préoccupations différaient de celles de Jean-Baptiste de Champaigne : « Je suis sur le point, écrit-il à M. de Chantelou (30 mai 1644), de commencer un second tableau de la Pénitence, où il y aura quelque chose de nouveau : particulièrement le triclinium lunaire, qu'ils appelaient *Sigma,* y sera observé ponctuellement[1]. » Et, le 2 février 1646, il annonce un tableau « d'un triclin à l'antique, qui sera chose nouvelle à voir[2] ». Il ne s'appuie pas sur l'autorité de l'Évangile, sur le respect de la vérité historique, pour enfreindre la coutume des peintres : il se laisse séduire par une curiosité archéologique, il rend un hommage imprévu à sa chère antiquité, et il est heureux de

1. *Correspondance de Nicolas Poussin*, éd. Ch. Jouanny, p. 272.
2. *Ibid.*, p. 330.

trouver de l'inédit dans un sujet rebattu. L'édification du prochain ne lui vient pas à l'esprit.

Bien plus, en examinant dans le détail son tableau de la Pénitence, qui représente le *Repas chez Simon* avec Madeleine se jetant aux pieds de Jésus, on s'aperçoit que seul Simon regarde la scène entre Jésus et Madeleine; les autres convives sont étendus autour de la table, et Poussin s'est beaucoup plus inquiété de leurs attitudes et de la nouveauté de son entreprise que de les faire participer à l'action. Lorsque Philippe de Champaigne, vingt ans plus tard, composa à son tour le *Repas chez Simon,* il s'inspira évidemment du tableau de Poussin et en répéta l'ordonnance générale; mais il eut soin de montrer tous les personnages attentifs aux paroles du Christ et profitant de la haute leçon qui s'en dégage : il semble n'avoir reproduit le triclinium que parce qu'il l'avait trouvé chez Poussin, et n'y avoir attaché qu'une médiocre importance. Les réflexions que devait faire son neveu un peu plus tard ne lui étaient sans doute pas venues à l'esprit; peut-être même ignorait-il les textes qui les avaient suscitées[1].

Au contraire, Jean-Baptiste, qui avait d'abord peint une *Cène* avec le Christ et les disciples assis, a voulu souligner dans sa seconde *Cène* — dont une très belle gravure anonyme de la collection de M. Gazier est presque certainement la reproduction — la différence de la tradition erronée et de la vérité. Sur le lit très apparent, les personnages du premier plan sont plutôt assis que couchés, et si l'harmonie des lignes y gagne, si les attitudes sont plus dignes et choquent moins nos habitudes, il ne faut pas oublier, d'autre part, que Martin de Barcos avait expliqué au peintre que les Juifs « n'étaient pas couchés tout du long, non plus que les Romains, mais un peu élevés et appuyés sur un bord qui était devant la table, en sorte qu'ils pouvaient porter la main pour manger commodément » (lettre du 26 mai 1678). Le bord se voit nettement dans la gravure anonyme, et ce détail, joint au

1. Dans une lettre du 27 avril 1678, Martin de Barcos signale que, d'après les textes, la Madeleine se tint *derrière* Jésus pour lui laver et oindre les pieds, et que les peintres la représentent devant lui. Or Philippe de Champaigne a placé la Madeleine devant Jésus : il s'était donc inspiré de Poussin sans relire l'Évangile avec soin.

goût un peu maniéré qui frappe dans l'œuvre présumée de Jean-Baptiste de Champaigne, ne laisse guère de doutes sur l'auteur réel. Il n'y a cependant pas, entre la *Cène* aux personnages assis et la *Cène* aux personnages couchés, des détails de ressemblance assez précis pour permettre d'affirmer absolument qu'elles sont du même peintre.

Quoi qu'il en soit, les scrupules de Jean-Baptiste de Champaigne furent connus à Port-Royal et inspirèrent sans doute quelques réflexions, puisque l'artiste trouva des imitateurs : et d'abord son ami Nicolas van Plattenberg, qui de bonne heure francisa son nom en celui de Platemontagne, en attendant qu'il devînt tout simplement M. Montagne. Il avait été l'élève de Philippe de Champaigne, était né la même année et était entré à l'Académie le même jour que Jean-Baptiste. Aussi n'est-il pas très étonnant qu'il nous ait laissé une pauvre gravure maladroite et mesquine, où Jésus et ses disciples sont couchés péniblement autour d'une grande table ronde, dont la nappe porte en caractères très apparents cette inscription : *Digne Deo,* qui est un précepte. N'est-il pas évident que le janséniste Nicolas de Platemontagne a obéi aux mêmes scrupules pieux que son ami, lorsqu'il s'est essayé à cette œuvre où il rencontrait tant de difficultés?

Chose plus curieuse : dans ses *Figures de la Bible,* publiées à Amsterdam en 1720, le protestant Bernard Picart représente les *Noces de Cana* et la *Cène* à la façon de Jean-Baptiste de Champaigne; la ressemblance entre les deux *Cènes* surtout est frappante, et il n'est guère douteux que l'une ait inspiré l'autre. Mais il faut se souvenir que Bernard Picart est né catholique, que, pour avoir embrassé le protestantisme en pleine époque de persécution religieuse, il faut qu'il ait été amené à étudier passionnément les questions de dogmes, et, par conséquent, à s'intéresser au jansénisme, qui était accusé de toucher au calvinisme. Les preuves de l'attention que Bernard Picart apporta aux polémiques de Port-Royal ne manquent pas. Voici, par exemple, un passage de la longue explication qu'il écrivit pour la première planche du *Tableau des principales religions du monde :* « Un jésuite présente la bulle *Unigenitus* à un évêque qui, par son action, semble la

refuser. Le cardinal, qui est à côté de lui, paraît en balance s'il l'acceptera. Entre ces deux derniers paraît l'évêque de Sébaste. » Bernard Picart considère donc le jansénisme comme « une des principales religions du monde » ; ajoutons que dans la gravure le jésuite est dessiné d'une façon caricaturale, qui ne laisse aucun doute sur les préférences de l'artiste.

D'ailleurs, une autre vignette que conserve le Cabinet des Estampes, et qui n'appartient pas au même ouvrage, représente un jésuite foulant aux pieds l'Évangile, les œuvres de saint Augustin et quelques autres écrits des Pères de l'Église particulièrement respectés des jansénistes, cependant qu'un ecclésiastique retrousse la soutane du jésuite et s'apprête à le corriger d'importance. Signalons enfin que Bernard Picart a gravé un frontispice pour le *Décalogue ou les Commandements de Dieu*, de la traduction de M. Le Maistre de Sacy, ce qui paraît indiquer des relations entre l'artiste et Port-Royal. Si hasardeuses que soient des conjectures en pareille matière, j'incline à croire qu'avant de se faire protestant et de quitter la France pour la Hollande, l'artiste avait penché vers le jansénisme, connu particulièrement les œuvres de Jean-Baptiste de Champaigne et adopté son interprétation de la Cène, qu'il appliqua également aux *Noces de Cana* et à *Salomé dansant devant Hérode*. Assurément ce n'est pas de Poussin que s'inspire Bernard Picart dans ces planches, où l'on reconnaît bien plutôt le goût de Jean-Baptiste de Champaigne.

Si l'on voulait pousser plus loin encore les rapprochements possibles, et tout au moins curieux, entre Bernard Picart et le jansénisme, il faudrait, en regard des prescriptions très nettes de Martin de Barcos, placer certaines planches des *Figures de la Bible*. L'abbé de Saint-Cyran déclare : « On a tort de faire descendre le Saint-Esprit en forme de colombe sur les apôtres le jour de la Pentecôte, étant certain par l'Écriture qu'il n'y parut qu'en forme de langues de feu et comme un vent violent » (lettre du 12 décembre 1674). Or, dans Bernard Picart, la scène dont il est question se trouve représentée avec des langues de feu, comme aussi *le Baptême de Jésus-Christ*, quoique cependant Martin de Barcos

indique que dans cette circonstance le Saint-Esprit descendit « en forme de colombe, selon l'Évangéliste ». L'écrivain janséniste proteste contre les *Saintes Familles* où l'on réunit Jésus et saint Jean, parce qu' « il est certain qu'ils ne se sont pas vus durant l'enfance ». On ne trouve pas de *Saintes Familles* de ce genre dans l'œuvre du graveur, quoique ce fût un des lieux communs de la peinture.

Il est vrai que, pour graver ses *Figures de la Bible*, Bernard Picart avait sous les yeux les textes, qu'il répète dans la légende en six langues différentes, et par conséquent qu'il a pu s'en inspirer directement, sans passer par l'intermédiaire de Martin de Barcos. Il n'y a même aucune chance pour qu'une correspondance privée ait pu tomber entre les mains de ce protestant; mais les idées conçues à Port-Royal avaient fait leur chemin, comme les œuvres exécutées avaient sans doute été connues des artistes particulièrement préoccupés des questions religieuses. L'influence des Champaigne et ce qu'on pourrait appeler l'esthétique janséniste se répandit et se prolongea, imposant ce respect absolu de la vérité qui faisait partie intégrante des doctrines de Port-Royal [1].

Cette influence, à vrai dire, ne s'exerça pas sans obstacles ni dans un cercle très large. C'est ainsi qu'à l'Académie, malgré les succès obtenus dans les discussions théoriques par Philippe et peut-être par Jean-Baptiste de Champaigne, elle ne contrebalança jamais celle de Le Brun, avec lequel d'ailleurs ces deux artistes étaient d'accord sur bien des points [2]. La plupart des amateurs, ne songeant qu'à tirer du spectacle des lignes et des couleurs un plaisir d'une qualité particulière, ne furent pas séduits par l'art presque sévère du grand peintre janséniste. Aussi quel dédain lui témoignent, malgré quelques compliments, des hommes comme Roger de Piles et Mariette :

1. Parmi les artistes qui ont représenté couchés et non assis les personnages de la *Cène*, on pourrait encore citer le peintre Antoine Dieu, qui vécut entre 1662 et 1727, c'est-à-dire en pleine période de luttes jansénistes. Il serait intéressant de savoir s'il se réclama des doctrines de Port-Royal; malheureusement les renseignements font défaut.

2. Dans la querelle du dessin et de la couleur, les deux Champaigne soutinrent contre Blanchard la thèse de Le Brun (Cf. A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale*, pages 9-13 et 29-34).

« Il n'a pas bien connu, dit le premier, ce qu'il faut retrancher du vrai pour le rendre moelleux, léger et de bon goût ni ajouter ce peu qui le fait paraître animé : il me semble en un mot que tout son savoir était dans son modèle dont il était esclave [1]. » Et le second : « Esclave de l'objet qu'il traitait, il le rendait servilement sans pouvoir en quelque façon sortir de son sujet [2]. »

Au fond, n'est-ce pas un magnifique éloge que contiennent ces deux jugements malveillants? Le peintre *esclave* de la nature ne répudie-t-il pas la convention et la prétention si insupportables dans la plupart des compositions académiques, si insupportables dans les allégories de Le Brun lui-même, si insupportables, pourrait-on dire, jusque chez les Champaigne lorsqu'ils se guindent à la peinture d'histoire et poursuivent le même idéal que leurs confrères du Palais Brion?

Il est vrai que la théorie janséniste, à elle seule, ne suffit pas pour produire des chefs-d'œuvre, et même que de véritables pauvretés artistiques ont sans doute fait l'édification de plus d'un solitaire, et enfin que c'eût été un grand malheur pour l'école française de s'en tenir aux préceptes austères de Port-Royal. Mais ne leur devons-nous pas aussi beaucoup de cette gravité et de cette sincérité, beaucoup de ce respect du modèle, beaucoup de cette conscience professionnelle, qui donne un prix infini aux portraits peints par Philippe de Champaigne? Je dis peints par Philippe de Champaigne, parce que je n'oublie pas qu'on fait passer sous le nom de ce maître des morceaux très médiocres, comme les *Deux architectes* du Louvre, comme le portrait du traducteur de Sénèque, également au Louvre, enfin comme le portrait de la mère Angélique et celui du prétendu duc de Roannez qui sont dernièrement entrés, eux aussi, dans notre grand musée.

Nous connaissons la mère Angélique par plusieurs estampes, et surtout par un admirable tableau appartenant à M. Gazier dont la provenance interdit de suspecter l'authenticité [3]. Le

1. Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1re éd., p. 507.
2. Mariette, *Abecedario*, article *Champaigne*.
3. Ce portrait a été publié par M. Gazier dans son *Port-Royal au XVIIe siècle*. La reproduction, si belle qu'elle soit, ne rend pas, à beaucoup près, le caractère de la peinture originale.

tableau du Louvre, en comparaison de celui-là, est fade et banal; il représente la supérieure de Port-Royal à un âge où certainement Philippe de Champaigne ne l'avait pas connue et sort d'une collection obscure qui ne semble pas avoir une origine janséniste. Aucun document ne permet de l'attribuer à Philippe de Champaigne. Si, d'autre part, nous le comparons aux *Deux Religieuses,* nous sommes frappés de la pauvreté des blancs et des gris; à peine si la toile de la guimpe se différencie de la laine de la robe, alors que la richesse des tons savamment harmonisés est un des traits dominants du coloris de Philippe de Champaigne. On ne peut considérer ce portrait que comme une bonne œuvre marchande de la fin du XVII[e] siècle, exécutée par un artiste qui n'avait pas connu le modèle et destinée à satisfaire la curiosité ou la piété de quelque janséniste provincial. De même, que dire des joues roses du faux duc de Roannez? On ne voit guère le visage ainsi interprété que vingt ans au moins après la mort du grand artiste, et rien en vérité ne plaide pour que cette médiocre peinture lui soit attribuée.

Aussi, quand on parle du respect de la vérité qui amena ce peintre à chercher dans les ressources de la technique les moyens de lutter avec la nature, on ne pense qu'aux œuvres qui comme les *Deux Religieuses* ou l'*Enfant au faucon* sont incontestablement de sa main. Nul doute que celles-là aient dû beaucoup à l'esprit janséniste dont elles sont comme une émanation directe; le métier même n'eût été ni aussi consciencieux ni aussi savant si l'artiste ne se fût cru obligé de rendre à tout prix la nature.

En art comme en littérature, on peut donc dire qu'il eût manqué quelque chose à la pensée française représentée alors par des hommes comme Le Brun ou Racine — le Racine mondain — si le jansénisme ne fût venu en attester la gravité, la simplicité, l'attachement au vrai. Ce qui manquait à la plupart des Académiciens, le jansénisme l'apporta, et l'esthétique de Champaigne corrigea ou compléta l'esthétique de Le Brun et de Mignard.

CHAPITRE VI

MIGNARD CONTRE LE BRUN.

Si l'antipathie réciproque de Mignard et de Le Brun est aussi célèbre que celle d'Ingres et de Delacroix, en revanche les causes nous en sont mal connues, car il n'y eut pas entre ces deux artistes ce qu'on peut appeler rivalité d'école. Tous les deux, élèves de Simon Vouet, durent se rencontrer plus tard à Rome chez Poussin; est-ce à leurs relations de France ou d'Italie qu'il faut faire remonter leur inimitié? Convient-il de ne voir dans leurs longs désaccords qu'un effet de la concurrence, pour ainsi dire commerciale, auprès d'une riche clientèle? La jalousie et l'ambition de Mignard découragèrent-elles la bonne volonté de Le Brun, ou Le Brun lui-même ne sembla-t-il faire des avances à son rival que pour l'enrôler dans l'Académie Royale où il l'aurait dominé de son titre de chancelier et de son influence de fondateur? Autant de problèmes dont la solution absolument certaine nous échappe.

Nous ne sommes guère mieux instruits sur les diverses phases de la lutte qui dura entre eux pendant plus de trente ans. A peine savons-nous que Mignard, pour faire pièce à Le Brun, soutint la corporation des maîtres peintres et sculpteurs dans ses efforts contre l'Académie; mais en quoi consista exactement l'action de Mignard? Nul ne l'a jamais expliqué. Nous sommes mieux renseignés sur le mauvais tour que Mignard joua à son confrère, en l'amenant à parier, devant de nombreux témoins, qu'un tableau peint par lui, Mignard, était du Guide, « et de sa meilleure manière[1] ». En revanche, nous ignorons la position

1. Abbé de Monville, *La vie de Pierre Mignard*, p. 78.



Cliché Bulloz.

Portrait de Mignard, par Rigaud.
(Musée de Versailles.)

exacte qu'il prit dans la querelle fameuse du dessin et de la couleur, dans le débat des Poussinistes et des Rubénistes; certains libelles nous le représentent comme le fougueux champion de Rubens, d'autres protestent contre le rôle qui lui était ainsi attribué, et nous ne pouvons affirmer que sa haine contre Le Brun l'ait enrôlé parmi les adversaires de Poussin qui sans doute avait été un peu son maître. Enfin, lorsque Louvois, son protecteur, eut succédé à Colbert, quels furent les rapports des deux artistes? Leurs biographes se contentent d'allusions, d'insinuations, de récriminations, mais n'apportent qu'un très petit nombre de faits, qui tous ne méritent pas entière confiance.

On peut donc considérer comme précieux pour l'histoire de l'art français les documents authentiques que conserve la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, et qui concernent une querelle, survenue en 1682, entre Mignard et Le Brun[1]. Le tempérament des deux artistes s'y révèle assez différent de ce qu'on l'imagine d'ordinaire : la violence, la maladresse et la lourdeur de Mignard contrastent singulièrement avec ces grâces de courtisan et cet à-propos qu'on lui prête si souvent; d'autre part, l'acharnement, la perfidie et la petitesse de Le Brun rappellent mal cette allure de grand seigneur bienfaisant que vantent encore aujourd'hui ses admirateurs. Moins conventionnelle et plus vivante, la vérité mérite d'être connue.

Au mois d'octobre 1682, la cour put admirer les premiers ouvrages de Le Brun dans la galerie des Glaces et les comparer à ceux de Mignard au château de Saint-Cloud. Il semblait que le roi et Monsieur eussent voulu mettre aux prises leurs deux peintres favoris, en donnant à leurs talents l'occasion de se produire dans de vastes ensembles décoratifs. Le public s'intéressa à cette sorte de tournoi artistique, et bientôt un journaliste s'en mêla. Qu'est devenu l'article de la *Gazette de Hollande* — ou plutôt d'une des nombreuses publications connues sous ce nom — dans lequel Le Brun et Mignard étaient comparés à Corneille et à Racine, avec cette simple remarque

1. N° 555, I, du *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.*

que Corneille l'emportait sur Racine? Les bibliothèques publiques de Paris semblent bien n'en avoir conservé aucune trace, et nous sommes réduits à le reconstituer dans ses grandes lignes d'après la polémique dont il fut le point de départ.

Quelque passage sans doute y faisait allusion à l'âge avancé de Mignard qui pourtant n'était (disait-on) par rapport à Le Brun que ce que Racine était par rapport au grand Corneille; la mauvaise vue du premier peintre de Monsieur devait y être tournée en ridicule. Enfin une des dernières œuvres de Le Brun, la *Flagellation,* qui appartint à Colbert et à Seignelay avant de passer dans la collection du P. de la Chaise, semble y avoir été l'objet d'un bizarre éloge : dans son tableau, Le Brun avait trouvé le moyen de laisser voir sur la face de Jésus la trace du soufflet donné par un de ses bourreaux. Un ami de Le Brun nous apprend en effet, au cours de la discussion, que cet artiste « entendant parfaitement la partie de la peinture qu'on appelle expression avait ménagé délicatement celle du soufflet que le Sauveur avait reçu peu de temps auparavant dans la maison du grand-prêtre. Cette expression, ajoute-t-il, sans être trop prononcée et sans avoir rien de livide ni de difforme, se discerne sur l'œil du côté droit qui est un peu plus chargé et plus éteint que l'autre, comme ayant été particulièrement exposé au coup du scélérat qui donna le soufflet ». Mignard, moins habile que Le Brun dans la science de l'expression, vit peut-être un reproche dans cette allusion.

Toujours est-il que furieux de la comparaison malveillante avec Corneille et Racine, indigné de ce que sa vieillesse servît d'argument en faveur de Le Brun, outré des louanges qu'on donnait à des erreurs de conception ou de métier, Mignard engagea avec son rival une querelle qui certainement couvait depuis quelque temps; et, sans doute parce qu'il le considérait comme un complice, il choisit un des amis du premier peintre, le banquier Jabach, pour lui adresser l'étrange lettre qui suit, où l'enchaînement régulier et logique des idées fait place, comme chez la plupart des artistes écrivains, à des boutades décousues, mais savoureuses et fortes, même dans leur maladresse et leur obscurité :

« Monsieur,

« Je vous renvoie la *Gazette de Hollande*. Je crois que pour avoir informé le gazetier de mon âge et de mes lunettes, il vous en a coûté quelques louis d'or. L'on connaît bien à ces pauvretés l'humeur du personnage qui ne veut que de fausses louanges ; et le plus souvent ces sortes de gens se mettent la peau du renard à cru sur les épaules : il ne leur en vient que gales et rognes.

« J'aimerais beaucoup mieux avoir perdu mille louis d'or que le gazetier eût décidé en ma faveur. L'on connaît trop l'artifice de ce discours qui ne peut être imprimé que par des mémoires : le gazetier sait bien si Mignard est jeune ou vieux et s'il se sert de lunettes !

« Je vous assure, Monsieur, que c'est un homme qui voit son procès perdu : il en appelle au gazetier de Hollande, qui est un pauvre recours. Je suis assuré qu'il le perdra dans toutes les cours souveraines, puisque nous avons à présent de fort bons juges.

« Ressouvenez-vous, Monsieur, s'il vous plaît, du soufflet donné à Notre-Seigneur du côté droit. Il faut bien que le peintre ait l'esprit du côté gauche! De ce petit échantillon l'on peut juger de toute la pièce.

« Je vous donne le bonjour et suis à vous de tout mon cœur,

« MIGNARD. »

Telle est la lettre qui devint l'occasion d'un débat long et passionné. On peut juger que Mignard eut tort de s'irriter d'un article de journal, d'en attribuer sans preuves la paternité à son rival, et d'écrire à un tiers, ami de Le Brun, des choses plus que désobligeantes pour tous les deux. Mais nous ignorons les circonstances particulières dans lesquelles parut l'article de la Gazette, les bruits répandus sur la part que le premier peintre avait prise à la rédaction ou à la mise en circulation de ces méchancetés; et quand bien même Mignard n'aurait pas droit aux circonstances atténuantes, il n'en resterait pas moins établi qu'il eut le courage de mettre son nom au bas de cette lettre maladroite et hardie, et que, de toute la polémique ainsi engagée, c'est presque la seule pièce qui

porte une signature. On aurait tort de vouloir dès le début accabler Mignard.

Sa lettre ne resta pas sans réponse. Il existe, accompagnée de deux brouillons, la copie d'une riposte anonyme mordante et parfois spirituelle. Les brouillons sont de l'écriture de Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie et créature de Le Brun. Comme le premier peintre s'est défendu d'avoir rien écrit ni fait écrire au cours de la querelle, il importe de rechercher la valeur de cette assertion.

Or on remarque tout d'abord que les brouillons sont raturés et corrigés par une main moins exercée que celle de Guillet : les modifications apportées au texte primitif tendent en général à faire disparaître tout ce qui indique une participation de Le Brun à la rédaction, ou à supprimer les allusions maladroites qui pourraient se retourner contre celui qu'on veut défendre, comme par exemple le récit de la supercherie par laquelle Mignard trompa Le Brun sur l'authenticité de cette prétendue œuvre du Guide dont nous avons parlé. Et surtout nous retrouvons dans la même liasse des lettres adressées personnellement à Le Brun. Comment croire qu'il n'ait pas connu les brouillons de réponses soigneusement corrigés et rangés avec sa propre correspondance dans les cartons de cette Académie dont il était le chancelier ? Tout porte à croire que Guillet de Saint-Georges écrivit sous l'inspiration de Le Brun les lettres anonymes que reçut Mignard.

Voici la première :

« A quoi songez-vous, Monsieur, d'avoir écrit à M. Jabach une lettre pleine de plaintes et d'emportements contre le gazetier de Hollande ?... C'est à vous à vous défendre, et vous ne trouverez plus un Molière pour prendre ce soin et pour publier que Jules, Annibal, Raphaël et Michel-Ange ont été les Mignards de leur siècle. Le personnage qui, selon les termes de votre lettre, ne veut que de fausses louanges vous félicite sur la sincérité de celles-là et n'est pas fâché que votre modestie les ait approuvées.

« En votre conscience, avez-vous cru ce que Molière a dit de vous et de ces grands peintres ? Ne le soupçonnez-vous pas d'avoir usé en cette occasion de sa malice ordinaire qui,

par des contre-sens ingénieux et par des invectives enveloppées, détruit ce qu'il voulait détruire? On assure que le gazetier de Hollande n'a rien écrit de plus satirique que cet éloge.

« Si M. Le Brun lui avait donné des louis d'or, comme vous dites, il aurait voulu être distingué et n'aurait pas souffert un parallèle et une comparaison si peu favorable, puisqu'il a l'avantage de pouvoir dire

qu'en cette concurrence
Un monarque entre vous met de la différence.

« Le choix que Sa Majesté a fait de lui pour représenter ses grandes actions, et la conduite qu'elle lui a donné de tant d'ouvrages le met en droit de vous dire :

Qui l'a gagné sur vous l'avait mieux mérité.

« Car ce choix ne s'est point fait tandis que vous étiez à Rome. On voyait à Paris votre personne et votre brigue. On les y voit encore; et le Roi n'a pas balancé et ne balance pas sur cette préférence. »

Puis venait un éloge du talent ou plutôt du génie de Le Brun dont toutes les cours de l'Europe se disputaient les œuvres, tandis que le pauvre Mignard n'y comptait que quelques amis (mais enfin il fallait bien avouer qu'il les y comptait!). Et l'auteur concluait par ce conseil charitable :

« Tâchez de regarder sans nuages le poste où est M. Le Brun. Il n'a plus de souhaits à former, et, s'il avait quelque chose à demander à la fortune, ce serait qu'elle n'excitât plus contre lui les jaloux et les envieux que vous connaissez[1]. »

1. Il existe dans la même liasse de documents le brouillon d'une autre lettre qu'un ami se proposait d'adresser à Le Brun pour prendre sa défense et répondre à la lettre de Mignard. Nul doute que cette lettre, qui semble constituer un projet abandonné, n'ait été soumise à Le Brun. Elle se termine par une allusion à la trace du soufflet laissé sur la joue de Jésus dans la *Flagellation* de Le Brun et à la plaisanterie de Mignard à ce propos : « Je ne vous dirai rien de la fin de la lettre où il vous prie de vous ressouvenir du soufflet donné à Notre-Seigneur du côté droit, parce que, si cela n'est pas énigmatique, entre nous cela a paru un pur galimatias. »

Enfin dans un troisième projet de réponse à la lettre de Mignard, l'auteur s'adresse directement à cet artiste, lui reproche sa *turlupinade* à propos du soufflet : « Comme

Tout ce qu'on peut dire de cette lettre, c'est qu'en cherchant à blesser cruellement Mignard et à atteindre la mémoire de Molière au lieu de railler les termes maladroits de la missive à Jabach, elle faisait perdre à Le Brun le bénéfice de sa situation d'offensé et de la fausse manœuvre de son adversaire. A partir de ce moment, la lutte est nettement engagée : répliques et contre-répliques, malignement colportées à l'Académie et parmi les artistes, vont se succéder pendant plusieurs mois. Comment s'en étonner en songeant aux rivalités aiguës, aux froissements d'amour-propre, à l'importance que prenaient alors les querelles d'artistes ? N'avait-on pas vu paraître précédemment, avec ou sans l'aveu de Le Brun, un poème, d'ailleurs assez amusant, intitulé *la Coupe du Val-de-Grâce*[1], pour répondre à la pièce fameuse de Molière? En vérité, l'incident dont nous racontons ici les détails n'est qu'un curieux épisode de la lutte de personnes qui se poursuivit si longtemps entre Le Brun et Mignard.

Mignard connut-il la lettre rédigée sous l'inspiration et sans doute avec la participation de Le Brun? Elle avait été portée, semble-t-il, à son domicile, et l'écrivain anonyme qui se chargea de la riposte déclare qu'elle tomba entre les mains du fils Mignard, lequel la brûla pour ne point troubler son père de pareilles *bagatelles,* mais non pas sans l'avoir montrée à qui devait y répondre. N'acceptons que sous bénéfice d'inventaire la première partie de l'affirmation, et restons bien persuadés que Pierre Mignard lut d'un bout à l'autre, avec une irritation croissante, les méchancetés de Le Brun et de Guillet de Saint-Georges. En tous cas, lorsque la réplique parvint aux Gobelins, nul ne douta que le peintre de Monsieur dût en être considéré comme l'auteur responsable.

Que cette réplique fût un modèle de modération, c'est ce que nul ne croira ; mais elle conservait, avec beaucoup de fierté, une certaine tenue qu'on ne retrouvera plus dans la contre-

elle n'est pas comprise à la cour, écrit-il, mandez-nous si vous l'avez apprise à la halle. En vérité, si la matière était moins digne de vénération et qu'elle pût donner lieu à quelque licencieuse turlupinade, sur le côté droit ou sur le côté gauche vous en mériteriez un qui vous envoyât tout à droit. »

1. Réimprimé par Jouaust en 1880, au tome VII de la *Nouvelle Collection moliéresque*, avec deux notices du bibliophile Jacob.

réplique de Guillet de Saint-Georges : « Hé quoi! disait-on à Le Brun, croyez-vous que M. Mignard ait besoin d'un Molière pour publier que Jules, Annibal et Michel-Ange ont été les Mignards de leur siècle? Ce qu'il a fait depuis la mort de Molière confirme ce que cet auteur a dit de lui. On désire partout de ses ouvrages; la reine d'Espagne, le roi d'Angleterre et d'autres puissances en demandent tous les jours et ne songent pas que vous soyez au monde. Vos patrons mêmes en veulent dans leurs cabinets. Il est estimé en France aussi bien qu'ailleurs par tout ce qu'il y a de grand. Qu'a-t-il de plus à souhaiter?

« Le salon et la galerie de Saint-Cloud et mille autres tableaux qui sont en admiration le mettent si fort au-dessus de vous que, si vous n'aviez pas eu l'honneur d'être le premier peintre du roi comme vous avez eu soin de le mettre dans la gazette de peur qu'on ne l'oubliât, on ne vous ferait pas celui de vous comparer à ce grand homme. Ne vous flattez donc plus, Monsieur, du choix que l'on a fait de vous :

Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes
Et peuvent se tromper comme les autres hommes.

« C'est à eux à prendre des villes comme fait notre monarque et non pas à choisir des peintres, en un mot. »

Rien de tout cela n'est bas; il y a même dans le dernier trait quelque chose de dangereusement hautain qui permettra à Guillet d'accuser Mignard d'insolence envers la majesté royale. Mais combien Le Brun dut être mortifié de voir soulignée l'infidélité de ses *patrons*, c'est-à-dire de Seignelay, sinon de Colbert, qui devenait le client de son rival[1]! A vrai dire,

1. Nous savons en effet qu'en 1681 Mignard avait fait le portrait du marquis de Seignelay, vice-protecteur de l'Académie dont Colbert, son père, était le protecteur. Ces titres justifient le mot de *patrons* dont se servait le porte-parole de Mignard.

Le marquis de Seignelay lui commanda en outre un peu plus tard le *Portement de croix*, actuellement au Louvre. A propos de cette dernière œuvre, nous lisons dans le *Paris ancien et nouveau* (t. III, p. 265) de Lemaire, dont le privilège est du 26 mai 1684 : « Malgré l'ingratitude et l'envie du siècle, il (Seignelay) a toujours eu les yeux ouverts pour le mérite de M. Mignard à qui il a fait faire un tableau qui a eu si grand succès que tout Paris en a été rempli d'admiration, à la honte et à la confusion de ceux qui par une lâche jalousie font tout ce qu'ils peuvent pour ensevelir la réputation de cet illustre peintre. Ce merveilleux tableau

il fut sans doute moins sensible aux attaques que contenait la fin de la lettre contre sa « manière *brune* et obscure », ou même contre le *galimatias* de ses allégories qui avait nécessité des « petits livres d'explication » bien insuffisants eux-mêmes! Toutefois on comprend qu'avec son tempérament irascible et entier il n'ait pas laissé ces attaques sans réponse et ait eu recours à Guillet, son ami et son obligé[1].

Celui-ci, pour être sûr de ne rien oublier et pour mieux détailler ses répliques qui visaient au bel esprit et à la méchanceté, eut l'idée assez bizarre de recopier sur la moitié gauche d'une feuille ou plutôt de plusieurs feuilles de papier la lettre du défenseur de Mignard divisée en articles, et de riposter sur la moitié droite à chacun de ces articles. Impossible de suivre Guillet dans cette discussion où les traits, trop souvent mensongers ou perfides, tiennent lieu d'argument, où le but poursuivi est moins de convaincre que de blesser. Tantôt il reproche à Mignard d'avoir pillé « Jules, Annibal, Raphaël et Michel-Ange », de telle sorte que ces grands artistes ayant « employé leurs veilles pour la coupe du Val-de-Grâce » méritent bien d'être appelés les Mignards de leur temps; tantôt, pour retourner à l'artiste l'accusation de *galimatias*, il lui rappelle l'appartement où il a « mêlé confusément l'histoire, la fable et l'allégorie », et surtout cette coupe où il a « confondu l'ancien et le nouveau Testament et mis la guerre dans un lieu de paix, en peignant son agneau ensanglanté sur une nappe et un autel à la moderne, avec un parement de tapisserie de Bergame

représente Notre-Seigneur qui porte sa croix. Sans exagération, ce sujet n'a jamais été traité si noblement ni avec tant de majesté ; la composition est parfaite et tout ce que nous avons eu de plus heureux génies n'ont rien inventé de plus beau; la correction y est du genre sublime, et la diversité des expressions étonne les esprits les plus éclairés : enfin ce prudent et rare génie a choisi ce divin sujet pour unir toutes les parties de la peinture ensemble et pour convaincre tout le monde que rien n'échappe à un homme de jugement et d'esprit et qui donne tous ses soins et son temps à sa profession. Ce tableau est composé de 200 figures : le roi l'a trouvé si parfait qu'il l'a voulu avoir pour parer son cabinet. » Lemaire, qui semble bien un partisan de Mignard, signale ensuite dans la même collection un autre tableau : « Notre-Seigneur au jardin des Olives est un tableau où il y a peu d'ouvrage ; les expressions en sont d'une grande délicatesse et fort touchantes; ce tableau est de Le Brun qui a l'avantage d'être un grand peintre et un bel esprit. » On voit par la différence des éloges que les guides eux-mêmes prenaient parti dans la cabale.

1. Guillet, grâce à Le Brun, avait été nommé quelques mois auparavant, le 31 janvier 1682, historiographe de l'Académie.

enrichi d'une croix de Malte » ; tantôt il fait grief à Mignard d'avoir « prêté serment de maître-peintre devant les confrères du Sépulcre[1] », comme si Le Brun, lui aussi, n'avait pas, au début de sa carrière, fait hommage d'un tableau aux membres de la même corporation. Chicanes mesquines et qui se ressentent beaucoup plus des intérêts personnels que de la passion du beau !

On chercherait assez vainement dans cette longue diatribe un paragraphe où transparaisse une doctrine artistique. Peut-être cependant Mignard, invité à contempler les œuvres de Le Brun pour apprendre son métier, éprouva-t-il quelque inquiétude à la lecture des vers suivants :

Là, dans un long tissu de tant d'expressions,
Vous verrez comme il faut peindre des passions,
Disposer tout un camp, y placer une armée
Et sur de grands exploits bâtir sa renommée.

L'*expression*, la peinture des passions, voilà en effet la grande préoccupation de Le Brun, la partie où il prétend exceller et où tous les contemporains reconnaissent sa supériorité sur son rival. Tandis que Mignard, multipliant les portraits même dans l'allégorie, la fable et la peinture d'histoire, s'inspire plus directement de la nature, cherche à récréer les yeux, et, par l'observation directe du modèle, maintient, vaille que vaille, les vieilles traditions de l'École française reprises de son vivant même par les Rigaud et les Largillière, Le Brun qui ne cherche en peignant qu'à inspirer au spectateur des sentiments héroïques ou émouvants à la façon des orateurs ou des poètes, stéréotype les mouvements de l'âme, y compris la foi ou l'amour simple, étudie la physionomie des animaux pour y trouver des règles applicables au visage humain et prétend ainsi atteindre au grand goût. Dans la parodie de Corneille apparaît l'ombre de la doctrine chère au premier peintre. C'est à peu près la seule trace de préoccupation esthétique qu'on puisse relever dans toute la prose de Guillet.

1. Il s'agit du cabaret de la Chasse, rue du Sépulcre, fréquenté surtout par des peintres flamands et apparemment des « suppôts de la jurande ».

En revanche la question de clientèle y est serrée de près : ce qu'on sent essentiel à ses yeux, c'est de recevoir des commandes du roi, de la famille royale, des cours étrangères et des grands seigneurs amateurs. Mignard se vante d'être à cet égard bien partagé ? « M. Le Brun, réplique Guillet, aurait trop à nommer s'il fallait faire un détail de tous ceux qui ne pouvant avoir de ses originaux en recherchent des copies. » Et il faut avouer que ce n'était pas là pure gasconnade, puisque nous admettons souvent aujourd'hui comme œuvres de Le Brun des travaux d'élèves retouchés par lui plus ou moins soigneusement.

Mais la phrase qui visiblement a mis Le Brun en fureur est celle qui constate l'entrée de Mignard dans le cabinet de ses *patrons*. Impossible de nier le fait que tout le monde connaissait. Il fallait donc trouver autre chose, et Guillet haineux de répartir : « Vous savez combien il vous a coûté de sollicitations et de prières pour trouver à vos ouvrages une place dans le cabinet de ces patrons, et vous n'avez pas oublié la douleur que vous avez ressentie lorsqu'un juste dégoût a fait sortir de ce cabinet un tableau qui faisait votre entêtement et qui avait fait celui de M. Dreux[1]. »

Aucune preuve d'ailleurs à l'appui de ces allégations dont la première, tout au moins, ne peut guère être prise au sérieux ; car comment admettre que Mignard, très recherché comme portraitiste, ait eu beaucoup de démarches à faire pour obtenir une commande du jeune Seignelay qui, après tout, n'avait pas les mêmes raisons que son père de ne point causer de peine à Le Brun ? Que le peintre du Val-de-Grâce ait été intrigant, c'est possible; mais à une époque où Monsieur lui confiait la décoration de Saint-Cloud, où sa réputation était le mieux établie, qu'il ait eu à solliciter les amateurs, la chose semble bien improbable. Au reste, l'ami de Mignard poursuivant cette assez misérable discussion déclare dans un document postérieur que, loin d'avoir recherché le *patron* de Le Brun, le grand

1. D'après le *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle*, de E. Bonaffé, Thomas Dreux, seigneur de Brézé, conseiller au Parlement de Paris, était grand admirateur de Poussin; il a signé au contrat de mariage de Pierre Mignard publié dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (années 1874-1875, p. 15).

artiste « pourrait montrer des billets de ce jeune seigneur qui prouveraient bien qu'il en a été recherché ».

Quant au tableau — un *Saint Pierre* qui avait été payé deux cents livres par M. Dreux — on en veut aujourd'hui huit cents écus. « Il me semble, fait observer l'avocat de Mignard, que mon ami doit être ravi de voir que pendant sa vie l'on paie ses ouvrages autant que ceux des anciens maîtres. »

Et voilà où se traînait cette basse querelle qui eût pu être si noble et si suggestive à la condition qu'elle eût révélé deux conceptions d'art en lutte, ou tout au moins deux tempéraments se heurtant sur une question d'esthétique. Mais non; les deux rivaux ne cherchent que le scandale; Mignard déclare à Le Brun qu'il ne répondra pas à ses lettres et les brûlera : « M. Le Brun, réplique Guillet, sera bien aise de conserver les vôtres pour montrer à tout le monde jusqu'où vous ont porté la jalousie et l'ambition. » Montrer à tout le monde les torts de l'adversaire, voilà le vrai but poursuivi; et si ces lettres satiriques ne furent pas imprimées, du moins circulèrent-elles dans le monde des peintres et des sculpteurs, comme nous le prouve un curieux incident déjà connu, mais encore inexpliqué, qui survint bientôt après à l'Académie.

Il y a environ un demi-siècle, Paul Lacroix réimprimait une ode insipide de Paul Mignard d'Avignon, neveu du grand Mignard[1]. Les louanges de Le Brun, celles du roi et de Colbert se développaient en trente-six stances emphatiques. L'antiquité elle-même était sacrifiée au premier peintre, malgré le respect qu'il affichait pour elle, et le poète, s'adressant aux Phidias et aux Apelles, s'écriait ingénument :

Je sais qu'à votre mémoire
Il cède toute la gloire
Des beaux chefs-d'œuvre qu'il fait;
Mais étant ce que vous fûtes,
Il sait tout ce que vous sûtes :
Vous sûtes moins qu'il ne sait.

Et tandis que la pièce se terminait par un pompeux éloge de

1. *Revue universelle des arts,* t. VII, p. 362-373.

l'Académie, irréconciliable ennemie de la Maîtrise où Pierre Mignard s'était enrôlé, la brochure, ornée de dessins de Le Brun, portait pour épigraphe : *Non duo, non alter*. L'allusion était évidente : Paul Mignard considérait que nul ne pouvait entrer en concurrence avec l'artiste dont il chantait la gloire. Et ainsi on arrivait à se demander comment le propre neveu de Pierre Mignard prenait ouvertement et insolemment parti pour Le Brun au moment où les travaux de Versailles et de Saint-Cloud mettaient aux prises les deux grands peintres.

Vingt ans plus tard, un détail curieux était révélé à propos de cette pièce. Les *Procès-Verbaux de l'Académie Royale*, enfin publiés, faisaient connaître que, le 2 janvier 1683, Paul Mignard avait offert quatre-vingts livrets d'un poème en l'honneur de M. Le Brun, « lesquels livrets avaient été distribués sur l'heure à la Compagnie ». Ajoutons que la Compagnie avait été, ce jour-là, particulièrement nombreuse, puisque le procès-verbal porte quarante-neuf signatures dont celle de Le Brun. Quant à Paul Mignard, il n'assistait pas à la séance et était sans doute occupé à Avignon.

Aujourd'hui nous pouvons reconstituer l'histoire de cette petite publication. Le différend entre Le Brun et Mignard avait fait du bruit; l'article de la *Gazette de Hollande*, nous le savons par le dossier de l'affaire, était parvenu à Arles et à Avignon; les lettres écrites à ce sujet avaient été colportées, et Paul Mignard, soit qu'il eût contre son oncle quelque rancune à satisfaire, soit qu'il craignît d'être compromis auprès du premier peintre dans cette violente querelle, se décida à y mêler son mot, et ne trouva rien de mieux que de composer et de faire distribuer en pleine Académie une ode, qui, étant données les circonstances, ne pouvait que blesser son parent.

D'ailleurs Le Brun, qui ne laissait rien perdre, a eu soin de nous conserver, en même temps que les brouillons de Guillet de Saint-Georges, une lettre autographe que Paul Mignard lui écrivait d'Avignon le 23 février 1683. L'*innimico del merito*, ou encore « le malhonnête parent » y était fort maltraité, notamment pour avoir déclaré que son neveu, ne s'étant jamais essayé à la poésie, ne pouvait être l'auteur de l'ode à Le Brun. Le jeune peintre, pour rendre sa protestation plus éloquente,

y inséra encore quelques vers, où, reconnaissant son inexpérience, il déclarait :

J'en demeure d'accord, je n'y suis point habile,
Et le métier des vers est pour moi difficile ;
Mais quand il faut louer les merveilleux talents
De l'illustre Le Brun, l'Apelle de notre âge,
Apollon vient m'enfler l'esprit et le courage,
Et m'inspire parfois des vers assez galants.

Et comme si cette flatterie n'eût pas suffi, il terminait par cette irrévérence à l'égard de son oncle : « Enfin, Monsieur, quoi qu'il en die, et en prose et en vers, *in dispetto di questo che non lo vuole,* je suis et je serai toute ma vie votre très humble serviteur. »

Puis, loin de s'en tenir là, il joignait à sa lettre celle qu'un ami d'Arles venait de lui adresser et qui attestait une fois de plus les sentiments du neveu de Pierre Mignard. « La fortune, écrivait cet ami, ne peut mieux vous venger des secrètes fourberies *del signor Pietro* que de vous faire rencontrer un aussi glorieux protecteur que l'illustre M. Le Brun, près de qui vous ne trouverez jamais la forfanterie italienne que ce bienheureux oncle a toujours pratiquée, et qu'il avait moins sujet d'exercer à votre égard qu'envers tout autre, s'il était capable de se ressouvenir des grâces qu'il a reçues dans votre famille, lorsqu'il y a passé des années entières à son retour d'Italie avec la sienne [1]... Puisqu'il a toujours été assez malhonnête de vouloir vous nuire et de retarder le progrès de votre fortune, je loue extrêmement les sentiments où je vous vois qui seront pour lui des motifs de désespoir et de rage. »

Ainsi donc, le désespoir et la rage, voilà où le neveu voulait amener l'oncle, sans que nous sachions si vraiment il avait contre son parent des griefs légitimes. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'en fournissant à Le Brun l'occasion de répéter et de prouver que Pierre Mignard était en horreur même à ses proches, il choisissait de sang-froid le moyen le plus cruel d'atteindre son oncle.

On pense bien que cette intervention de Paul Mignard ne

1. Mignard ne passa à diverses reprises que quelques mois à Avignon.

contribua pas à calmer les adversaires. L'oncle insinua qu'on avait abusé de son neveu, et, pour répondre à cette accusation, Le Brun se procura et conserva la lettre de Paul Mignard dont on vient de lire les passages essentiels.

Quant à suivre la discussion touffue et décousue qui s'engagea de nouveau entre les deux peintres ou plus exactement entre leurs prête-noms, ce serait chose impossible : Guillet, après avoir découpé la réponse de Mignard ou de son défenseur en trente articles, réplique par trente autres explications sans aucun lien entre elles, et assouvit avec méchanceté et mauvaise foi une haine invétérée. Il convient de ne rechercher dans ces deux longues lettres que ce qui a trait soit à la vie privée et à la carrière artistique des deux rivaux, soit à l'âpre critique qu'ils font réciproquement de leurs œuvres.

Mignard semble avoir été, non pas le moins violent, mais le moins injuste et le moins méchant dans cette lutte discourtoise. Il ne s'attache guère au passé de son rival, il ne fait aucune allusion aux intrigues, pourtant bien connues à cette époque et faciles à reconstituer aujourd'hui, par lesquelles Le Brun essaya toujours de dominer l'Académie et se rendit odieux à beaucoup de ses confrères. Il se défend plutôt qu'il n'attaque et ne blesse qu'en ripostant.

Le Brun s'est vanté de son titre de prince à l'Académie romaine de Saint-Luc : les honneurs de ce genre, « il y a dix ans que M. Mignard les a refusés », tandis que Le Brun les a obtenus à force de sollicitations.

Le Brun prétend que Seignelay ne peut plus supporter la vue des peintures de Mignard? Eh bien! chez ce *patron* de Le Brun « il est resté un tableau qui doit lui causer de méchants quarts d'heure; le garde-meubles pourra dire les louanges qu'on lui donne![1] » Et Mignard mettra en regard de cette pauvre toile un autre tableau « commencé depuis un mois... Ce sera un petit combat qui ne se fera pas avec la plume. »

Rien de bien répréhensible. Il n'y a pas non plus à se scan-

1. Serait-ce le *Christ au Jardin des Olives* signalé par Lemaire, ou plutôt un *Portement de Croix* en face duquel Mignard méditait de faire placer le sien?

daliser très fort de ce calembour recueilli dans le public : que « le Paradis du Val-de-Grâce est l'enfer de M. Le Brun » ; et si le ton général nous déplaît, il convient de se rappeler que la conversation a été mal engagée dès le début.

Ce qui sans doute vexa plus particulièrement le premier peintre du roi, ce fut la riposte à l'accusation portée contre Mignard d'avoir prêté serment à la corporation des Maîtres peintres et sculpteurs. Souvenez-vous, répond-on à Le Brun. « que vous avez fait le pas avant M. Mignard, et que de plus l'on vous obligea de faire un chef-d'œuvre : cela me semble bien bas pour un homme d'un si grand mérite. » Le Brun s'empressa de répliquer que du moins personne ne pourrait trouver son nom sur les registres de la Maîtrise, et que, s'il donna à ces sortes de gens un tableau de sa main, ce fut « pour éviter leur joug honteux et se débarrasser de leurs importunités ». Mais être réduit à se défendre sur ce point, c'est avouer d'anciennes et humiliantes relations. L'orgueil de l'académicien dut cruellement souffrir.

Chose curieuse : Mignard qui rêva un moment d'opposer la corporation à l'Académie, semble, lui aussi, un peu embarrassé d'être resté enrôlé parmi les maîtres, et explique « qu'il prit ce parti pour recouvrer sa liberté ». Il rougit de ses anciens amis, probablement très méprisés à la cour, et qui d'ailleurs s'étaient montrés, à tous égards, fort inférieurs à leurs rivaux. « Beau moyen de vivre en repos, répliquera Le Brun, et de conquérir sa liberté que de subir les statuts d'une communauté accoutumée à mille assemblées tumultueuses et à mille fonctions mécaniques ! » Mais il est probable que Mignard, premier peintre de Monsieur, avait moins à souffrir de ces statuts qu'il n'aurait éprouvé d'amertume à se sentir, dans l'Académie, dominé par Le Brun.

Voilà, dans la lettre de Mignard, tout ce qui concerne l'attitude de son adversaire comme homme ou comme artiste. Le Brun et Guillet de Saint-Georges furent moins discrets : ils se firent l'écho des médisances, altérèrent la vérité, et ne reculèrent pas devant une vilenie.

Sans parler d'une lettre en vers, que nous n'avons pas retrouvée, mais qui parvint aux Gobelins, et qu'on attribua,

sinon à Mignard, du moins à une « Muse domestique », sur laquelle on laissait aux suppositions le loisir de s'exercer, sans insister sur le soin avec lequel est recueilli tel mot amer de Nicolas Mignard à l'égard de son frère Pierre, signalons simplement les détails biographiques donnés sur celui que Guillet appelle dédaigneusement « un peintre de Troyes ». Voulant prouver que Mignard ne méritait pas ce nom, son ami avait expliqué en quelques mots qu'il « était sorti de cette ville à quatorze ans pour aller à Bourges où il avait demeuré un an chez M. Boucher, son premier maître, de là dix-huit mois à Fontainebleau, cinq ans à Paris et vingt-trois ans dans Rome ». A ce compte très exact, si l'on admet que Mignard est né au mois de novembre de l'année 1612, comme on ne peut plus en douter, Le Brun opposa des dates manifestement fausses, afin de faire croire que son adversaire avait plus de trente ans lorsqu'il partit pour Rome.

De ce départ même il donne des causes injurieuses pour Mignard. Cet artiste aurait tenté de supplanter Simon Vouet, son propre maître, dans des travaux entrepris par le chancelier Séguier. Pour comble d'ingratitude, nul n'aurait eu plus d'obligations que Mignard envers ce maître : non seulement l'artiste avait été accueilli par lui « avec une charité infinie », mais l'excellent Vouet s'était même employé à lui « procurer un mariage chaste avec une fille sans reproche et recommandable par sa vertu », qui précisément était celle de Vouet ! Ce détail nous fait sourire; mais, quelques lignes plus bas, revient une allusion à cette union qui eût été irréprochable, et, pour les contemporains qui comprenaient à demi-mot, il y avait là tout autre chose qu'une naïveté. Ils savaient bien ce que les biographes de Mignard nous ont caché, ce qui nous a été révélé par un testament de l'artiste, c'est qu'avant d'épouser à Saint-Eustache la belle Anna Avolara, il avait eu d'elle deux enfants. Mignard avait-il rencontré des difficultés pour se marier à Rome? ou bien avait-il volontairement négligé de faire les démarches nécessaires? Nous l'ignorons; quoi qu'il en soit, on peut dire que Le Brun, en laissant passer cette allusion perfide de Guillet de Saint-Georges, a failli à sa réputation de galant homme. Ce seul



Le Passage du Rhin, par Le Brun.
Gravé par Dupuis l'Aîné et Preisler, d'après une peinture de la Galerie des Glaces.

détail suffirait pour rendre suspectes toutes ses affirmations concernant la vie de son adversaire, et nous ne regrettons pas qu'il ait, comme il le dit, réservé pour une autre fois la suite de la biographie.

Si le premier peintre de Monsieur montre peu de goût pour les attaques personnelles contre le premier peintre du roi, en revanche il ne ménage pas ses ouvrages. Sans doute, il lui échappe, à côté de remarques intéressantes et de solides jugements, des critiques vagues et presque injurieuses : « On ferait voir, écrit-il ou fait-il écrire, comme deux et deux font quatre, que vous ne savez pas les principes. » Mais l'accusation se précise presque aussitôt : « Ce que vous faites n'est que pratique sans la théorie. » Et lorsqu'on songe à la prodigieuse quantité de dessins que Le Brun donna à tous les ouvriers de Versailles, on est bien obligé de reconnaître qu'il y entra nécessairement beaucoup de cette *pratique*, dont Mignard a l'air de faire fi et pour laquelle nous sommes moins sévères, nous qui admirons surtout dans Le Brun un de nos plus puissants artistes décorateurs.

Le reproche dut paraître amer à l'académicien qui se réclamait des belles antiques, de Raphaël et de Poussin, d'autant plus que Mignard insistait sur les applications industrielles de l'art de son rival. Il prenait plaisir à lui rappeler ses rapports avec les tapissiers : « C'est la manière de Bruxelles toute pure », s'écrie-t-il devant les paysages de Le Brun; et ailleurs il raillera encore cette « manière si décriée à présent que lorsque l'on parle de quelque jeune homme peintre, l'on dit : « Ce n'est pas grand'chose, s'il peint de la manière des Gobelins! »

Mignard cherchait-il donc à faire oublier ses fréquentations de la Maîtrise? Lui qui venait de dessiner pour Monsieur des cartons de tapisserie, prétendait-il donc tourner en dérision l'art industriel dont la France avait alors lieu d'être fière? A vrai dire, ce qui le préoccupait surtout, c'était de montrer que son rival ne l'emportait ni par la pratique exclusive du grand art, ni par l'éducation première, ni par la noblesse des conceptions, ni par l'habileté de la facture. De là ces allusions aux arts mécaniques, de là ce besoin de rappeler à Le Brun

que tous deux ont suivi d'abord la manière de Vouet, mais que lui, Mignard, l'a laissée à Rome, d'où lui, Le Brun, l'a rapportée.

Il va de soi que la plupart des critiques ont trait aux peintures de la galerie des Glaces, encore inachevées et déjà célèbres. Parmi les reproches dont ces pages abondent, quelques-uns nous étonnent aujourd'hui : « N'êtes-vous pas honteux, demande Mignard à Le Brun, de mettre vos tableaux à la boucherie? Votre collage vous oblige de couper bras et jambes à vos figures. » Et Guillet de Saint-Georges, qui ne peut nier cet accident auquel nous n'attachons, quand nous le remarquons, qu'une minime importance, Guillet de Saint-Georges est certainement embarrassé et ne s'en tire que par une boutade : « Grâce donc à ce collage, puisque collage il y a, il n'y a que lui qui puisse mettre les tableaux de M. Le Brun à la boucherie; mais souvenez-vous que votre propre pinceau y met les vôtres et nous laisse voir bien des estropiés. »

Plus loin Mignard s'écrie : « Vous ne deviez pas laisser le tableau du *Passage du Rhin* dans une voûte : cela est contre toutes les règles de la peinture! » Guillet a beau répondre que le Carrache et Raphaël en ont fait autant, on le sent inquiet : comme tous ses contemporains, plus logiciens qu'artistes, il est vaguement choqué qu'un fleuve coule au-dessus de sa tête.

Est-il besoin de dire que Mignard retourne à Le Brun sa vieille accusation de plagiat, et découvre que son rival ne sait pas « dégrader les figures et les mettre bien en leur place »? Rien de plus aisé en effet que de trouver des faiblesses dans une immense composition et que de conclure de fautes particulières à un vice général. Mais il y a peu de chose à retenir de toutes ces minuties, quoique certaines portent de façon curieuse la marque de leur temps.

Les reproches les plus sérieux de Mignard concernent l'obscurité des allégories et la collaboration abusive des élèves avec le maître. Il lui était facile en effet de railler ce qu'il appelait le galimatias de son confrère. L'allégorie perpétuelle de Versailles fatigue l'attention; les qualités proprement picturales n'y compensent pas les prétentions déplacées à l'éloquence;

la couleur, même avant les *repeints* sur lesquels des documents authentiques nous éclaireront sans doute quelque jour, n'a jamais séduit le regard. Il nous reste, à vrai dire, de ce magnifique ensemble une impression grandiose et le sentiment d'élégances surannées; mais l'ordonnance générale et les détails purement décoratifs nous touchent plus que le mérite des tableaux. Nous nous désintéressons vite des inscriptions, des personnages, du sujet, et persuadés, plus encore que Mignard, qu'un *bon tableau s'empare d'abord des yeux des spectateurs,* nous n'avons pas recours aux explications données par l'artiste. « Après avoir bien lu vos petits livres, écrivait à Le Brun son adversaire, on ne trouve rien dans vos ouvrages de ce que vous y avez dit. » Hélas! nous ne lisons même plus les petits livres, et nous n'admettons pas qu'un peintre cesse de rester peintre. Mignard, non moins italianisant que Le Brun, mais plus simple, plus gracieux, Mignard dont la couleur n'est pas toujours heureuse, mais qui n'eût pas écrit que « les broyeurs seraient au même rang que les peintres, si le dessin n'en faisait la différence [1] », Mignard, malgré ses réminiscences du Guide et des Carraches, avait, somme toute, raison contre Le Brun, et était si bien en droit de protester contre la subtilité et l'ennui des allégories que Guillet de Saint-Georges ne trouva rien à lui répondre; car on ne peut considérer comme une réponse cette platitude : « On donne bien des explications à l'histoire sacrée et à la profane! »

Mignard n'avait pas moins beau jeu contre la complaisance excessive avec laquelle Le Brun se déchargeait sur quelques artistes du soin d'exécuter ses œuvres. Il se moque des tableaux de la grande galerie « qui sont toujours de cinq ou six mains », et il leur oppose fièrement « la plus grande ouvrage de l'Europe qui est celle de Saint-Cloud, faite de la main d'un seul homme ». Il est trop évident que le tableau peint par celui qui l'a conçu mérite plus d'estime que l'œuvre en quelque sorte collective. Aussi Guillet de Saint-Georges, se rendant compte de la supériorité de Mignard, en fut-il réduit à des reparties qui auraient voulu être méchantes et qui sont enfantines. Si Mignard,

1. A. Fontaine, *Conférences inédites..*, p. 37.

selon lui, a peint sans aucune aide la galerie de Saint-Cloud, c'est que « l'ayant remplie des dépouilles prises sur d'autres peintres, il a appréhendé que son pillage eût pour témoins les ouvriers qu'il y aurait employés. » Mieux eût valu ne rien répondre.

Il faut donc reconnaître que Le Brun a été sévèrement, mais assez loyalement jugé par son adversaire. Au contraire les critiques de celui-ci dénotent plus de haine que de clairvoyance. Des traits perfides, des développements amphigouriques, voilà ce qu'on trouve d'un bout à l'autre de la longue lettre de Guillet. Toutefois, puisque Le Brun formula ou laissa formuler l'accusation de plagiat contre deux des tableaux de Mignard, il convient d'y insister, ne serait-ce que pour étudier sa méthode.

« M. Le Brun, écrit Guillet à Pierre Mignard, s'offre à vous prouver une partie des larcins que vous avez faits, soit en figure entière, soit en parcelles différentes, pour les placer hardiment dans vos tableaux et soulager votre stérilité. En voulez-vous un exemple tout manifeste et tout récent qui précèdera les autres que l'occasion m'obligera de rapporter? Souvenez-vous de la supposition que vous fîtes dernièrement au roi, en lui faisant passer une copie d'après le Guide pour le portrait du petit prince de...[1], que vous avez représenté endormi après avoir bien publié que c'était une chose toute nouvelle. En effet, la nouveauté est singulière et merveilleuse d'avoir pris ce portrait dans un tableau du Guide qui est fait il y a soixante ans, et qui représente un petit Amour endormi auprès d'une Psyché qui le regarde. »

Quel est ce tableau du Guide? Le Louvre ne possède rien qui y ressemble, et nous ne pouvons juger de l'analogie. Mais une double remarque s'impose : c'est d'abord que Mignard n'avait pu faire le portrait du fils de Louis XIV d'après un tableau du Guide, ensuite que l'Amour contemplé par Psyché devait être plus âgé que le bébé représenté par Mignard. Reste cette nouveauté d'avoir peint le portrait d'un enfant endormi : Le Brun n'a pas prouvé qu'elle n'appartenait pas à son rival.

1. Il s'agit certainement du portrait du Comte de Toulouse, actuellement au musée de Versailles.

La mauvaise foi apparaît plus clairement encore dans la seconde accusation de plagiat. Mignard ayant vanté le bon goût de Seignelay devenu son client : « Vous avez raison, réplique Guillet, de publier que ce seigneur se connaît parfaitement en peinture : il en a donné des preuves récentes en examinant le tableau d'un *Saint Pierre* que vous avez fait pour lui et que vous prétendiez faire passer pour un original de votre main; car il a dit à M. Le Brun que ce n'est qu'une copie d'un *Saint Pierre* du Guide qu'il a dans son cabinet. » Et nous savons en effet que Seignelay possédait de ce maître un *Saint Pierre*, paraît-il, admirable : « Il marque, dit Le Maire généralement avare d'explications, une contrition si forte d'avoir renié son Maître que le curieux spectateur oublie la peinture et le tableau, et ne songe plus qu'à sa conscience [1]. » Peut-être dans l'œuvre de Mignard apparaissait-il une réminiscence de celle du Guide; mais comment supposer le peintre français assez naïf ou assez insolent pour copier un tableau de Seignelay et présenter ensuite à ce même Seignelay cette copie comme un original?

D'ailleurs l'impertinence, chez Guillet et chez son patron, tient lieu de raisonnement. Le but est de blesser; peu importent les moyens. Mignard avait conseillé à Le Brun « d'apprendre à dégrader ses figures et à les bien mettre sur leurs plans ». Guillet riposte : « Vous n'avez jamais su ce que c'est que perspective, et en ignorez même le nom, puisque vous écrivez *prospective* dans vos lettres en langue champenoise. On prouvera bientôt ces vérités par un dessin et par un billet de votre main qui sont dans le cabinet de M. Le Brun [2]. Le dessin est celui que vous avez fait pour les tapisseries que Monsieur a fait exécuter en Flandre, et le billet est le même que vous avez écrit aux peintres flamands qui devaient exécuter en peinture ce rare dessin. Vous leur mandiez qu'ils prissent garde à la *prospective*... Vous devez craindre que M. Le Brun [3] fasse graver ce dessin; car il en est sollicité cha-

1. Le Maire, *Paris ancien et nouveau*, t. III, p. 267.

2. Les mots : *qui sont dans le cabinet de M. Le Brun* ont été raturés sur le brouillon de Guillet, sans doute pour ne pas compromettre Le Brun.

3. Le nom de Le Brun a été raturé et remplacé par le mot *on*. La fin de la phrase est biffée.

que jour pour faire voir jusqu'où peut aller votre intelligence en *prospective.* » Nous ne possédons ni le dessin ni le billet incriminés. Mais l'exagération même de Guillet ruine son affirmation. Car l'ami de Du Fresnoy, qui avait étudié tous les préceptes de l'art avec l'auteur du poème fameux sur la *Peinture,* qui chez le cardinal Barberini s'était intéressé aux manuscrits du Père Matteo Zaccolini sur la perspective, dont nous possédons des œuvres très savantes telles que la fresque du Val-de-Grâce, n'ignorait pas les lois de la technique au point d'être pris en pitié par les tapissiers des Flandres, ou même par Le Brun qui aurait dû se souvenir des leçons d'Abraham Bosse. Si Mignard et son ami furent violents, Le Brun et Guillet furent perfides : le beau rôle reste encore à Mignard, bien qu'il ait engagé maladroitement la querelle.

Au moins sut-il s'arrêter à temps, et ne répondit-il pas à ses ennemis, de sorte que Le Brun ayant le dernier mot put se croire le vainqueur du débat. En réalité l'influence de Mignard grandissait aux dépens de la sienne. En même temps que la disgrâce de Colbert affaiblissait son prestige, les peintres commençaient à secouer le joug et à ne plus s'inspirer sans cesse des figures figées qu'il avait montrées à l'Académie avant qu'elles fussent publiées dans le petit traité de l'*Expression des passions.* Rigaud et Largillière, formés loin de Paris et de l'Académie, apportaient dans leurs premiers essais cette loyale observation de la nature dont Mignard portraitiste avait, plus que son rival, gardé la tradition.

A la mort de Colbert, Le Brun ne vivait plus guère que sur sa réputation, sur sa situation officielle et sur l'amitié du roi. Aussi passa-t-il une vieillesse chagrine; aussi l'avons-nous vu, de 1683 à 1690, se montrer, à tout moment, pointilleux, fraudeur et malgracieux à l'égard de Louvois et des admirateurs de Mignard[1], ne laissant point passer une occasion de dire un mot déplaisant aux favoris du jour. Il est vrai que le sentant irritable, ceux-ci durent parfois en abuser et s'ingénier à l'exaspérer : témoin la très belle lettre, qu'il adressait à Louvois en 1686, et dans laquelle, après avoir rappelé fièrement ses

1. Cf. chapitre II, p. 64-66.

longs services, il se plaignait qu'on le méprisât ouvertement[1]. « On vient, écrivait-il, jusque dans les Gobelins et même en ma présence, distribuer et corriger des ouvrages dont on ne me laisse plus aucune direction, et on me fait retomber au rang ordinaire des ouvriers dont je dois prendre la conduite. On m'a fait entendre que vous l'aviez ainsi ordonné, et le profond respect que j'ai pour les ordres qu'on porte en votre nom m'a obligé jusqu'à présent à tout souffrir. Mais il y a tant de honte pour moi à déchoir de l'honneur où il a plu au roi de m'élever, que je prends enfin la liberté de m'adresser à vous, Monseigneur, pour apprendre de vous-même quelle est votre volonté et si vous agréez que les avantages dont j'ai joui depuis longtemps me soient conservés. »

Louvois, qui peut-être ne reçut jamais cette lettre, mais qui fut informé par le maréchal de Créqui des griefs de Le Brun, donna satisfaction au premier peintre. Il le tira à part, rapporte Guillet de Saint-Georges, et lui dit « que, si quelques personnes avaient entrepris sur ses fonctions, c'était parce qu'il paraissait les avoir abandonnées, et qu'il s'en apercevait même si bien que, s'il n'avait pas eu un mérite singulier, il lui aurait déjà donné des marques de son ressentiment; que, quand M. Le Brun voudrait continuer à faire ces charges, il lui ferait plaisir[2] ».

Louvois avait raison : la mauvaise volonté de Le Brun était manifeste. Cette fois encore l'artiste put garder quelque temps l'illusion d'une demi-victoire; en réalité son crédit auprès du ministre était ruiné. Tel il s'était montré — rancunier, arrogant et mesquin — dans sa querelle avec Mignard, tel il se révélait encore dans sa disgrâce dorée. Il mourut doublement vaincu, à la cour et à l'Académie, laissant à un rival plus âgé la joie profonde de lui succéder.

C'est à tort, me semble-t-il, qu'on a prétendu que la Compagnie avait accueilli froidement Mignard; il faut vraiment se montrer pointilleux pour trouver trace de mécontentement dans la délibération du 5 mars 1690 qui suivit l'ordre de

1. Cette lettre fait partie du dossier concernant la querelle de Le Brun et de Mignard.

2. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, t. I, p. 68.

recevoir Mignard comme successeur de Le Brun dans toutes ses charges et dignités. « Après cette déclaration, lit-on au procès-verbal, la Compagnie d'une commune voix a dit tout haut qu'il n'était point besoin de délibérer dans une occasion comme celle-ci, ni de procéder à la pluralité des suffrages par les fèves ou autrement, s'agissant de témoigner sa respectueuse obéissance aux volontés du Roi et sa soumission aux ordres de Monseigneur notre Protecteur qu'elle exécutera toujours avec beaucoup de joie, et surtout en cette occasion où il faut recevoir dans la Compagnie un homme d'un mérite si extraordinaire et pour lequel elle a toujours eu beaucoup d'estime, n'ayant rien à désirer en lui que de lui voir posséder longtemps des honneurs qu'il a si bien mérités. » J'imagine que si l'Académie avait détesté ou méprisé Mignard, elle n'eût proclamé ni sa joie, ni son admiration, et se serait contentée de marquer sa soumission aux ordres du roi. En fait, la plupart des académiciens étaient sans doute acquis au parti de Mignard depuis que son influence avait grandi au détriment de celle de Le Brun, et se félicitaient de voir à leur tête l'artiste qui pouvait leur faire le plus d'honneur, leur attirer le plus de bénéfices, et que sa seule inimitié avec Le Brun avait tenu jusqu'alors éloigné de leur Compagnie.

La tradition veut et voulait dès le milieu du XVIIIe siècle que l'Académie fût au fond restée fidèle à Le Brun et que Mignard n'eût souhaité y entrer que pour l'humilier et au besoin l'anéantir. Voici comme l'érudit, consciencieux et sagace historien Henri van Hulst, dans son *Histoire des Directeurs*, s'est exprimé sur ce point : « A l'égard de la conduite que M. Mignard tint avec l'Académie depuis qu'il en était directeur, il paraît que l'idée que nous nous en faisons aujourd'hui n'est pas bien juste. L'on met assez volontiers sur son compte la fameuse lettre que M. de Villacerf écrivit à l'Académie le 22 avril 1694 pour ordonner sa cessation de la part du roi, lettre dont l'événement fit tant d'honneur à ceux qui se trouvèrent alors à la tête de ce corps par la façon généreuse qu'ils se dévouèrent pour le soutenir[1] ! Il est cependant

1. Dans cette lettre publiée au tome III des *Procès-verbaux de l'Académie* (p. 14), Colbert de Villacerf ordonnait « de faire cesser l'Académie de peinture et de sculp-

de notoriété générale que cette lettre ne fut occasionnée que par la difficulté des temps, la même qui porta Louis XIV à faire alors tant d'autres retranchements et à faire fondre les magnifiques meubles d'argent massif dont étaient ornés les appartements de Versailles.

« Une preuve particulière que ce coup n'a pas été provoqué par M. Mignard est ce qu'il avait fait pour l'Académie peu de temps auparavant, savoir le 22 décembre 1692 et le 1er décembre 1693 : c'était d'obtenir pour elle deux augmentations de pension de 2.000 livres chacune, au moyen desquelles il doublait le traitement que M. Le Brun avait procuré à la Compagnie en 1663 et auquel il s'était toujours tenu depuis. Ne pourrait-on pas citer en faveur de M. Mignard, comme une autre preuve de ce dont il s'agit ici, les soins qu'il se donna pour tirer du moins de quoi subvenir aux frais indispensables de l'École ? Car on lui fit honneur dans le temps des 2.000 livres par an sur lesquelles elle roula jusques après la paix de Riswyck. C'est par un pur principe d'équité qu'on a cru devoir articuler ici ces différents détails dont la certitude est établie par nos registres ou par ceux du trésor des Bâtiments du roi.

« Le même principe m'oblige d'observer que M. Mignard fit don à l'Académie de la grisaille de sa coupole du Val-de-Grâce le 1er décembre 1691 [1], et que, si elle ne fut pas mise en possession de ce don plus tôt que le 2 mai 1693, ce fut parce que M. Audran employa tout ce temps pour exécuter la planche qu'il a gravée depuis. Nos registres portent que ce fut lui qui présenta cette grisaille à l'Académie immédiatement après avoir achevé sa planche, ce qui semble exclure tout soupçon de variation dans les intentions du donateur.

« Si ces deux derniers faits sont rapportés ici d'une manière différente qu'ils l'ont été dans la vie de M. Mignard que nous a donnée un illustre honoraire connu pour l'homme du

ture » jusqu'à ce que les exercices pussent être repris. L'interruption était due à la détresse du trésor. Les académiciens offrirent « d'instruire la jeunesse gratuitement », et le roi, en acceptant, accorda pour les besoins de l'école une somme de 2.000 livres.

1. Ce dessin était l'œuvre de Michel Corneille l'aîné.

monde le plus vrai[1], c'est l'affaire des sources où nous avons puisé. Mais si je m'en explique si librement devant vous en sa présence, je dois vous déclarer que c'est parce qu'il a exigé de moi que j'en usasse ainsi. Sûrement ce trait de candeur ne vous surprendra pas; il n'en est pas moins exemplaire.

« M. Mignard mourut le 30 mai 1695, âgé de 85 ans. Il n'y eut que quatre réceptions d'académiciens pendant les cinq années que dura son directoriat (MM. Hurtrelle, Ferrand, Coustou l'aîné et Colombelle). M. de Louvois s'en était rendu le maître et s'y montrait fort difficile. Il prétendait que l'Académie ne l'était plus assez et qu'il importait à la réputation de ce corps qu'il le remît en règle à son égard. M. de Villacerf qui lui succéda au mois de juillet 1691 dans le ministère des arts et le protectorat de l'Académie, agit dans le même esprit si bien qu'il ne se fit pas une seule réception même sous le directorat suivant. »

Et voilà, je pense, toute la vérité sur le rôle de Mignard à l'Académie[2]. Malgré la sévérité dont on fit preuve envers les aspirants, il ne semble pas que jamais les peintres et sculpteurs de la Compagnie aient eu à se plaindre de leur directeur. On avait cabalé contre Le Brun; on ne cabala point contre lui. Le Brun n'avait jamais donné à l'Académie aucun ouvrage de sa main; Mignard, âgé de quatre-vingts ans, voulut du moins laisser une copie de son chef-d'œuvre. Le Brun, qui ne négligeait jamais ses intérêts, n'avait rien fait en faveur de ses confrères; Mignard obtint une augmentation des pensions. Et l'on voudrait que les académiciens aient été hostiles à Mignard! C'est vers 1725, quand on se mêla, avec Dubois

1. Dans la *Vie de Mignard,* de Caylus, on lit en effet : « Par ses intrigues ou ses caprices il fit plusieurs fois augmenter ou diminuer les pensions de l'Académie qui ne s'en échauffa point. Mignard voulut laisser dans l'Académie un morceau qui fît penser à lui, mais qui n'eût pas l'air d'un morceau de réception : il proposa donc une copie en grisaille de la coupole du Val-de-Grâce. Le présent fut accepté, mais ne fut placé dans nos salles que trois ans après la réception de celui qui le faisait. On donnera le tour que l'on voudra à ce procédé; mais il n'est pas moins demeuré pour constant qu'il y eut une sorte d'affectation et que Mignard fit voir dans toutes les occasions un éloignement marqué et même du mépris pour tous nos usages. »

2. Ajoutons que le 26 juin 1694 ce vieillard de quatre-vingt-deux ans avait lu un discours sur la peinture que le procès-verbal de la séance analyse, mais qui était déjà perdu du temps de Caylus.

de Saint-Gelais, de débrouiller l'histoire de la Compagnie[1], qu'on retrouva les papiers de Testelin et de Guillet de Saint-Georges, et qu'on crut sur parole ces ennemis de Mignard pour le seul bénéfice de Le Brun. Mais de 1690 à 1695, je doute que des récriminations se soient fait entendre; Guillet de Saint-Georges lui-même, quoique sans doute à contre-cœur, vante les mérites de Mignard[2], et l'on peut dire que le directorat du vieil artiste consacre, à tous égards, son triomphe sur Le Brun. Grâce à sa longévité non moins qu'à son bon droit, le peintre de Saint-Cloud avait fini par l'emporter sur le peintre de Versailles.

1. Dès que Dubois de Saint-Gelais succède à Tavernier comme historiographe et comme secrétaire, il étudie les biographies conservées aux Archives et projette d'écrire l'histoire de l'Académie.

2. Voir au chapitre VII, page 190, le compliment adressé à Mignard en présence de Colbert de Villacerf.

CHAPITRE VII

SÉBASTIEN BOURDON JUGÉ PAR SES PAIRS.

En 1668, sans qu'on puisse autrement préciser la date, Sébastien Bourdon, qui ne dédaignait pas de faire admirer à l'Académie son talent d'orateur, prononça pour l'ouverture de la conférence un discours sur le *Saint Étienne* de Carrache. Ce que fut ce discours, s'il fournit ou non matière à discussion et à précepte pédagogique, conformément aux instructions de Colbert[1], nous l'ignorons; le texte même en a disparu. Mais, le 6 mars 1683, la Compagnie crut bon de relire, après la mort de l'auteur, cette pièce d'éloquence, et comme la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts conserve encore aujourd'hui le commencement de la rédaction et la plupart des notes que l'historiographe Guillet de Saint-Georges avait préparées pour transmettre à la postérité la mémoire de cette séance, nous possédons à la fois les considérations de Bourdon et les remarques peu charitables de ceux qui avaient été ses confrères ou même ses élèves.

On peut s'étonner que ce Georges Guillet, qui, pour relater les fastes académiques, se conféra l'appellation ingénieuse et pompeuse de Guillet de Saint-Georges, ait cru devoir consigner toutes les particularités de la séance, si curieuses qu'elles soient. Mais il faut se rappeler que Bourdon avait été un des plus féconds orateurs de l'Académie[2] et que

1. Cf. *Procès-verbaux de l'Académie*, p. 315-316.

2. Bourdon parla le 3 décembre 1667 des *Aveugles de Jéricho* de Poussin, et en 1668 du *Saint Étienne* de Carrache; le 9 février 1669, de la *Lumière*; le 5 juillet 1670, de l'*Étude de l'antique*. S'il n'était mort quelques mois plus tard, sans doute il aurait

Guillet ne songeait alors à rien moins qu'à publier une véritable histoire des conférences : il y songeait encore quelques années plus tard. Lors de la visite dont, le 20 septembre 1686, Louvois honora la Compagnie, n'essaya-t-il pas de rallier à son coûteux projet le ministre qu'il haranguait en ces termes flatteurs :

« On est toujours dans l'espérance que les discours ayant fait ici l'entretien particulier de la Compagnie seront bientôt mis en lumière pour faire l'entretien du public, et même que, pour être reçus chez les étrangers avec plus d'éclat pour l'Académie, chaque sujet sera accompagné de son estampe particulière. Plusieurs dessins ont déjà été fournis pour cette impression, et rien ne peut retarder le reste, si vous avez, Monseigneur, la bonté de vouloir témoigner que vous le souhaitez, puisque la Compagnie vous regardant toujours avec une distinction particulière parmi les grands hommes qui ont eu le titre de ses protecteurs, elle aura la joie de voir que des ouvrages que les Académiciens ont exécutés sous vos illustres prédécesseurs auront été réservés pour être mis au jour sous vos favorables auspices et qu'ils seront comptés au nombre de tant d'autres choses qu'on verrait périr si vous ne les faisiez subsister[1]. »

Malheureusement Louvois, qui sans doute en avait vu et entendu bien d'autres, ne mordit point à l'appât vraiment assez grossier, et les conférences restèrent dans les cartons de l'Académie. Peut-être même les louanges de Guillet lui parurent-elles insuffisamment sincères lorsqu'il vint à penser que l'historiographe, ami intime de Le Brun, devait sa place à Colbert, et faisait sans doute contre fortune bon cœur en le complimentant. Car c'est un des malheurs de ce pauvre Guillet d'avoir toujours eu à se montrer obséquieux avec ceux qu'il aimait le moins et que parfois il avait le plus violemment combattus. N'oublions pas qu'il fut le porte-parole anonyme de Le Brun dans la querelle qui mit cet artiste aux prises avec Mignard et constatons qu'en 1692, quand le roi éta-

tenu la promesse faite dans son discours sur la *Lumière,* de traiter bientôt de la composition, du trait, de l'expression, de la couleur et de l'harmonie.

1. Ms. 555 de la Bibliothèque des Beaux-Arts.

blit l'Académie au Louvre, il célébra cet événement en rendant grâce à beaucoup de personnes en place, entre autres à « M. le Directeur et Chancelier qui remplit dignement les devoirs de ces deux charges et qui, dans l'ardeur qu'il a pour la gloire de la Compagnie, se voit secondé par la sage conduite de MM. les Recteurs, par celle de MM. les Officiers et par le zèle de tous les Académiciens en général ». M. le Directeur et Chancelier était alors Pierre Mignard qu'il avait si vilainement diffamé dix ans auparavant.

Mais nous n'avons pas à nous apitoyer sur les déconvenues de Guillet de Saint-Georges ni à lui reprocher d'avoir pactisé avec ses antipathies. Il nous suffit qu'il ait amassé le plus de documents possibles sur les artistes au milieu desquels il vivait. A ce devoir de sa charge il n'a point failli, et chaque exploration nouvelle dans les archives de l'ancienne Académie ramène à la lumière des indications utiles ou curieuses dues à sa plume emphatique. Témoin le récit ou mieux les fragments du récit de la séance du 6 mars 1683, dans laquelle le discours jadis composé par Bourdon fut assez sévèrement apprécié par la jeune génération. Non pas certes que Bourdon eût laissé un mauvais souvenir à l'Académie : au contraire il y avait toujours gardé son franc parler sans que personne lui en eût tenu rigueur; c'est ainsi qu'après y avoir soutenu Bosse contre Le Brun, il s'était réconcilié cordialement avec celui-ci. Mais c'est une loi que les morts d'hier ou d'avant-hier ont toujours tort, et Bourdon n'y échappa pas.

Laissons donc la parole à Guillet de Saint-Georges qui avait, semble-t-il, entrepris une relation en forme de la séance du 6 mars.

« L'Académie, s'appliquant à ses conférences ordinaires, mit en parallèle deux tableaux qui sur différentes idées représentaient le martyre de saint Étienne. Les deux tableaux étaient copiés fidèlement et d'une bonne main sur deux excellents originaux qui sont à Versailles. Un des originaux est de la main du Carrache et l'autre de celle de l'Albane qui, ayant été disciple du même Carrache, a fait le sien sous l'inspection et sous la conduite de son maître qui même l'a retouché en quelques endroits. Ainsi on peut dire que, si les originaux

ne sont pas du même pinceau, ils partent du même génie qui animait ces deux peintres.

« L'Académie se fit d'abord un plaisir de considérer la fécondité et l'étendue de la peinture qui, traitant plusieurs fois un même sujet, en diversifiait ingénieusement la composition sans altérer les vérités essentielles de l'histoire. Elle considéra les conformités et les différences de ces deux ouvrages, et demeura d'accord qu'en de pareilles occasions il faut qu'un peintre ait l'imagination heureuse pour n'être pas le copiste de soi-même et pour arriver souvent à un même but par des routes opposées.

« Ensuite elle écouta la lecture de deux discours, l'un prononcé autrefois devant elle par M. Bourdon sur le *Saint Étienne* du Carrache, et l'autre par M. Loyr, sur le *Saint Étienne* de l'Albane[1]. »

Il y avait certainement quelque bonhomie dans ces conférences qu'on imagine d'ordinaire assez froides, assez guindées, assez semblables à la grande peinture d'histoire chère à Le Brun. Avant de relire les pages de Bourdon, on échangeait des propos agréables tout pleins de vérités quasi-évidentes. Mieux encore : pour critiquer des tableaux dont on se proposait d'examiner successivement, comme l'avait fait notre artiste, « la lumière, la composition, le trait ou dessin, l'expression, la couleur et l'harmonie », on se contentait de simples copies, fidèles bien entendu, mais de copies où précisément les qualités de métier ne se retrouvaient plus; et je n'ose en conclure que les qualités de métier étaient devenues secondaires pour les académiciens de l'année 1683; mais il faut pourtant retenir le fait, le rapprocher des prétentions d'un Le Brun au seul grand goût ou de tel mot inintelligent sur le coloris[2], et convenir qu'il était temps que des préoccupations moins ambitieuses, plus proches de la pure technique et de

1. Le discours de Loyr est conservé sous le n° 141 du *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*.

2. Le Brun a écrit, nous l'avons déjà vu, dans le discours d'arbitrage prononcé à l'Académie à propos de la querelle du dessin et de la couleur : « Les broyeurs seraient au même rang que les peintres si le dessin n'en faisait la différence : car ils emploient des couleurs comme eux, et savent presque aussi bien qu'eux de quelle manière il les faut étendre. »

l'imitation du naturel s'introduisissent dans la peinture, comme cela eut lieu quinze ou vingt ans ans plus tard lors des débuts de Gillot ou de Watteau.

Que disait donc Bourdon?

« En parlant de la lumière, il soutenait qu'elle y est dispensée (dans le tableau de Carrache) avec un grand choix et sous une teinte faible et languissante, pour s'accommoder à la tristesse de l'action, et que cette observation répondait à la maxime que M. Le Brun a tant de fois recommandée à l'Académie en disant que, dans la composition d'un sujet, il faut que toutes choses portent généralement le même caractère. M. Bourdon ajoutait qu'il semble dans ce tableau que le jour se retire, comme si le ciel, voulant marquer l'horreur qu'il a pour les événements impies et barbares, refusait sa clarté à un si cruel spectacle. »

Je ne sais comment en 1668 furent accueillies ces idées sur la lumière. Elles eurent peu de succès en 1683, et on convint que Bourdon était un excellent homme, mais disposé à prêter aux grands artistes des intentions qu'ils n'avaient jamais eues : « L'Académie ne trouva pas que cette disposition de l'air fût aussi lugubre qu'elle avait paru à M. Bourdon, et là-dessus, se remettant en mémoire les louables qualités de cet académicien dont la mort l'a privée depuis quelques années, elle se souvint que, par une inclination honnête et généreuse, il se faisait toujours une idée avantageuse des grands hommes de sa profession, exagérant avec justice ce que leurs ouvrages ont d'excellent et ne condamnant jamais avec une critique trop exacte ce qu'on y trouvait de moins parfait, ce qui fit dire à plusieurs Académiciens — et les noms rayés par Guillet étaient ceux de Coypel et de Friquet — que M. Bourdon parlant de la lumière de ce tableau en termes si indulgents et si modestes n'avait pas tant songé à dire les choses comme elles y étaient qu'à faire voir comme elles y devaient être. »

Et à ces remarques de Coypel et de Friquet de Vaurose, Guillet, qui avait la manie de raffiner et de subtiliser, rétorquait longuement que « là-dessus on pourrait prendre le parti du Carrache et soutenir en sa faveur qu'en représentant dans un tableau la tranquillité d'un air serein, il a gardé l'harmonie

Pl. XII.



Les plaisirs des Jardins, par Mignard.
Gravé par Audran, d'après une peinture du Salon de Saint-Cloud.

qui se doit entre les différentes parties qui composent l'ouvrage : car cet excellent peintre n'a pas dû regarder le martyre de saint Étienne comme un événement funeste et lugubre. » Il semblait à Guillet que l'affliction qu'on en pouvait ressentir était « entièrement surmontée par l'admiration du zèle et de la constance du saint... » Suivaient des développements un peu filandreux sur tous les mouvements d'édification, de confiance en Dieu et de sérénité d'âme qui doivent résulter de la contemplation de ce douloureux événement et qui peuvent excuser Carrache de n'avoir pas choisi pour son tableau un ciel couleur de suie[1].

Mais ne nous pressons pas trop d'admirer la bienveillance de Guillet à l'égard de Bourdon si maltraité par la nouvelle génération. Car voici sur ce même sujet sa pensée véritable telle qu'elle résulte d'une note prise certainement au sortir de la séance :

« M. Blanchard (ce n'est plus de Coypel qu'il s'agit, mais nous retrouverons son intervention tout à l'heure) et M. Friquet ont dit que M. Bourdon, en vantant ce tableau, n'avait pas tant songé à dire les choses comme elles y étaient qu'à faire voir comme elles y devaient être. Il semble qu'à cela on peut répliquer que M. Bourdon n'en est pas plus louable; car ayant entrepris d'examiner une chose de fait, il ne fallait pas altérer des vérités dont la preuve était si facile à faire, et c'est bien se moquer du jugement des spectateurs que de leur vouloir persuader un détail contraire au témoignage de leurs yeux. »

Non, Guillet n'est pas plus tendre que Blanchard et que Friquet de Vaurose : mais, historiographe officiel d'une Compagnie officielle, il connaît les exigences ou tout au moins les convenances de sa fonction; il faut louer dans la mesure du possible, et, quand on ne peut louer, excuser, sans toutefois perdre l'occasion de faire valoir ses talents personnels; et voilà pourquoi Guillet édulcore, que dis-je? métamorphose ses notes

1. Sur la manie de discuter, de disserter et de sophistiquer ordinaire à Guillet, voir en particulier dans le manuscrit 138 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ses élucubrations prétentieuses à propos d'une conférence de J.-B. de Champaigne sur la *Peste* de Poussin.

personnelles pour en tirer des morceaux d'éloquence qui parfois les contredisent.

Aussi est-ce à ces notes qu'il faut s'attacher si l'on veut retrouver la physionomie véritable d'une séance académique, suivre les diverses phases de la discussion, pénétrer dans l'intimité de ces propos beaucoup plus animés qu'on ne le croit d'ordinaire, où s'interrompait sans cesse la lecture du texte. A travers les notes de Guillet, on perçoit comme ce bruit des papotages de séance dont les procès-verbaux ne font jamais mention.

C'est ainsi que nous assistons à une conversation particulière entre MM. de Platemontagne, Coypel, Houasse et Guillet lui-même à propos des protestations de Blanchard et de Friquet contre l'indulgence excessive de Bourdon et contre les fautes commises par Carrache dans ciel du *Saint Étienne*.

« M. Montagne — ou plutôt Platemontagne ou plus exactement encore van Plattenberg — me dit en particulier que cette manie de critiquer les tableaux du roi serait dangereuse, parce que c'était ternir leur réputation et les rendre méprisables. M. Coypel ayant ouï quelque chose de cette réflexion en combattit la timidité et la délicatesse en rapportant ce que M. Perrault avait dit en pareille occasion : que le roi n'avait pas envie de vendre ses tableaux et ne craignait pas que des critiques en diminuassent le prix.

« M. Houasse ajouta qu'il y avait de si belles choses dans ces tableaux que ce qu'on y remarquait de faible ne serait pas capable de les obscurcir, qu'il fallait seulement que l'examen s'en fît sans entêtement et avec une réflexion sage et bien éclairée, que les conférences de l'Académie n'étaient établies que pour ces discussions, que, si on venait toujours devant ces tableaux à dessein de les louer excessivement et pour leur donner de l'encens avec un esprit flatteur, ce serait une espèce d'idolâtrie qui véritablement n'irait pas contre la piété et la religion, mais contre la conscience et la raison. »

Houasse parlait d'or; mais qu'il fallût ainsi parler à des peintres, c'était une nécessité regrettable.

Certaines autres parties du discours soulevèrent moins de protestations. Il est vrai que Bourdon s'en tenait à des géné-

ralités et à des déclarations de principes alors universellement admis. C'est ainsi qu'il disait, à propos de la composition, « que si les écoliers voulaient réussir dans cette excellente partie de la peinture, ils devaient remarquer l'étude et le choix que les savants de l'antiquité ont fait de la belle nature, qu'il fallait imiter ce qu'elle a de plus achevé, mais que ce chemin est difficile quoiqu'il paraisse beau, qu'on ne peut faire ce choix sans un don du Ciel, et qu'on serait contraint de ramper dans la recherche des effets de la Nature, si la Nature même ne formait le génie du peintre. Il se plaignait de tous les auteurs qui se sont ingérés de nous donner des préceptes sur la composition et soutint qu'ils avaient confondu la matière au lieu de l'éclaircir ».

Hélas! je crains bien que Bourdon n'ait pas été plus heureux ni plus habile que ses prédécesseurs; car ce qu'il vient de dire sur la composition conviendrait beaucoup mieux au dessin, et c'est vraiment un hasard lorsque pour un tableau d'histoire, la nature offre une composition toute prête; on ne saisit même pas bien ce que serait une telle composition. Ni Guillet, cette fois, ni les académiciens ne soulevèrent d'objection de principe; mais le fidèle ami de Le Brun réclama pourtant en sa faveur et écrivit : « Si la plainte de M. Bourdon était alors bien fondée, elle n'est plus recevable aujourd'hui que M. Le Brun va mettre en lumière un discours où les peintres apprendront l'art ingénieux et singulier de la composition des sujets. » Je ne connais aucun écrit de Le Brun qui traite de la composition, et Guillet lui-même avoue implicitement que le projet ne fut pas réalisé, puisqu'il a barré cette phrase tout entière; mais elle ne laisse pas de doutes sur la nouvelle prétention pédagogique du premier peintre.

Les réflexions de Bourdon sur le « trait ou dessin » étaient aussi vagues et excitaient aussi peu de passion que ses considérations sur la composition : « Ayant fait remarquer le peu d'étendue du tableau, qui en effet n'a que deux pieds de hauteur sur un peu plus de largeur, il ajouta qu'un espace si borné et la petitesse des figures lui ôtait les moyens de venir aux circonstances de chacune, qu'on ne laissait pas d'y apercevoir une grandeur de faire et une belle correction de con-

tours, que la figure du saint Paul n'était pas si petite qu'on n'y pût remarquer sensiblement la beauté et la proportion du trait. » C'était s'en tirer à peu de frais, et l'artiste se contentait, en achevant de traiter ce point, d'assurer « avec justice que dans tous les tableaux du Carrache on admirait ce talent. Parmi le grand nombre de ses ouvrages ayant particulièrement cité le *Polyphème* et la *Chananéenne*, ajoute Guillet, il dit qu'on remarque dans le premier un dessin grand et terrible et dans la *Chananéenne* un contour plus doux et plus délicat, en sorte que chaque dessin convient à la nature de son sujet ».

Il est trop évident que des copies suffisaient à Bourdon pour démontrer de telles vérités : mais le fait qu'on pouvait ainsi se passer des originaux indique suffisamment que les conférences n'allaient pas au fond des choses, qu'on ne s'efforçait pas de surprendre dans un tableau les secrets ni même les aspects véritables du génie, et enfin que les étudiants n'en pouvaient retirer les leçons précises escomptées par Colbert, et y puisaient seulement des encouragements au *grand goût* sans que la technique y gagnât rien.

On sait que la partie de l'art à laquelle Le Brun et ses partisans attachaient alors le plus d'importance était la trop célèbre *expression des passions*. Si Le Brun, pour un motif que j'ignore, n'avait pas encore publié le traité orné de figures qui ne devait paraître qu'après sa mort, il avait du moins, à diverses reprises, apporté à l'Académie ses idées sur le sujet, et aussi ses dessins[1]. Il avait énoncé des règles précises pour rendre la physionomie d'un furieux, d'un désespéré, ou pour peindre au vrai la vénération, l'estime, la surprise, l'amour simple. Le sujet abordé par Bourdon ne pouvait donc manquer d'intéresser l'auditoire, surtout celui de 1683.

Il remarqua d'abord que « c'était une partie de la peinture qui devait être traitée sur des figures un peu plus grandes

1. Dès 1667 et 1668, il semble bien que Le Brun ait parlé à l'Académie sur l'expression des passions; car, le 9 février 1678, l'artiste traite ce sujet, et le procès-verbal de la séance du 25 janvier précédent constate que « M. Le Brun a promis de repasser sur quelques conférences qu'il a faites par le passé, y ajoutant des démonstrations nécessaires pour les rendre encore plus utiles ». Or on ne voit que les conférences de 1667 et 1668 qui aient pu porter sur l'expression.

que celles de ce tableau parce qu'il est impossible d'imprimer un caractère des passions sur des petits objets ». Mais loin de reprocher à Carrache d'avoir rapetissé les personnages, il prouva que ce peintre « avait surmonté les obstacles d'une si petite dimension et que, dans les figures des soldats qui lapident saint Étienne, la cruauté est visible dans les attitudes ».

Entrant dans le détail, il ajoutait : « En particulier, celle qui est vêtue d'un bleu brun se distingue pour un scélérat non seulement à son action, mais à la noirceur de son teint, à ses cheveux crépus, à sa barbe hérissée et à la fureur de ses regards. On remarque la même expression sur le visage de ses compagnons, mais on ne voit rien de pareil sur celui de saint Paul, quoiqu'il conspire la mort de saint Étienne; car la colère des soldats va jusqu'à une rage féroce, et sa colère éclate par les mouvements du faux zèle qui l'animait contre les chrétiens. Les trois figures qui regardent ce spectacle paraissent touchées de compassion. Mais rien n'est plus remarquable que le visage serein et tranquille de saint Étienne, ce qui montre le ravissement où il est dans l'attente des félicités du Ciel et exprime la joie de se voir le premier des chrétiens qui ait versé son sang pour donner à l'Église naissante un exemple de foi et de constance. »

Bourdon se répandait donc en éloges — comme eût pu le faire d'ailleurs un littérateur — sur l'habileté de Carrache à rendre l'expression des physionomies. Il ne hasarda qu'une toute petite critique, marquant « qu'il ne pouvait rien dire sur une des figures du tableau qui est en effet presque toute cachée derrière un arbre ». Le Brun, du vivant de l'artiste, partagea-t-il cette réserve? On ne sait; toujours est-il qu'en 1683, « ayant pris la parole, il dit qu'à son sens cette figure méritait pourtant beaucoup de réflexion et marquait l'adresse du Carrache qui, l'ayant représentée proche du lieu où les bourreaux faisaient voler en l'air une grêle de cailloux, avait voulu exprimer la frayeur et la précaution d'un homme curieux et timide qui, pour se garantir des coups, se cachait derrière un arbre et avançait la tête avec prudence pour voir le martyre sans danger ». Ce ne fut certes pas la seule

occasion où Le Brun usa des ressources de sa dialectique ingénieuse dans la discussion qui accompagnait toujours « l'exercice de la conférence » ; mais cette fois il eût gagné à se priver de cet avantage facile.

Déjà les plaisanteries s'entremêlaient à la lecture, au moins dans quelques *a parte*, et Guillet remarque, précisément à cet endroit : « Quoique, dans ce rare tableau, toutes les parties ne fussent pas d'une égale force, M. Bourdon qui, comme nous avons dit, était naturellement obligeant et honnête, continuait de les vanter indifféremment plutôt en homme discret qu'en juge sévère et tâchait de montrer que chacune avait un mérite dominant. Ainsi la dernière de celles qu'il parcourait effaçait toujours la précédente, ce qui fit dire à deux ou trois académiciens, exacts et justes dispensateurs de louanges, que M. Bourdon ressemblait à la plupart des orateurs qui font les panégyriques de plusieurs héros; car toujours le dernier qu'ils célèbrent est représenté plus accompli que tous les précédents, quoiqu'en faveur de ces premiers l'orateur se soit déjà épuisé de flatteries. »

Il n'y a qu'au XVIIe siècle qu'on ait su railler avec autant de respect : on n'oublie pas que Bourdon était « naturellement obligeant et honnête », ni sans doute qu'il avait compté parmi les meilleurs artistes de la Compagnie; on insiste même sur ses qualités « d'homme discret » ; mais la conclusion de tous ces éloges, c'est que ses appréciations étaient parfaitement ridicules. Nous sommes au fond moins sévères que les contemporains, et surtout nous ne motivons plus nos jugements d'après les mêmes considérants. Cette différence apparaît surtout à propos de la curieuse discussion à laquelle donna lieu le coloris de Carrache.

« M. Bourdon, rapporte Guillet, faisait remarquer non seulement l'agréable et douce union des plus et des moins vives couleurs, mais encore le mystère qu'à son dire le Carrache y avait sous-entendu. Selon M. Bourdon, l'ange vêtu de blanc marquait la pureté des esprits célestes. Le rouge et le jaune employés dans les draperies du saint Paul avaient chacun leur symbole particulier, le rouge représentant avec quelle animosité il versait alors le sang des chrétiens, et le jaune, qui parti-

cipe extrêmement de la lumière, faisant connaître qu'un jour ce persécuteur converti porterait bien loin les clartés de l'Évangile, de sorte qu'il trouvait un sens mystique dans toutes les couleurs des habits de chaque figure. »

L'Académie resta un peu étonnée en entendant ce langage, mais non pas, comme nous pourrions le croire, parce que Bourdon attribuait à telle ou telle couleur telle ou telle signification toute particulière. N'avait-elle pas entendu Le Brun, le 10 janvier 1671, dans son discours sur le *Ravissement de saint Paul,* de Poussin, expliquer comment l'attitude des trois anges qui soutiennent le saint représente les trois différents états de la grâce, et comment les couleurs de ses vêtements correspondent à certaines de ses vertus ou même de ses faiblesses? Je ne pense pas que l'exemple de Bourdon, en 1668, ait entraîné Le Brun deux ans et demi plus tard; il est beaucoup plus probable, quoique je n'aie retrouvé aucun traité de symbolique des couleurs dont ces artistes aient pu se servir, qu'ils empruntaient leurs idées à des ouvrages de piété ou à des traditions liturgiques. Il faut seulement noter qu'à cette époque il était admis dans le monde des peintres que les couleurs prenaient à l'occasion un sens littéral indépendant de l'effet artistique proprement dit. Qu'est-ce donc qui choqua l'Académie dans les réflexions de Bourdon?

« Jetant les yeux sur le tableau de l'Albane et le comparant en cette occasion avec le tableau du Carrache, elle vit que les figures relatives de l'un et de l'autre étaient vêtues de couleurs contraires. Sur ce manque d'uniformité elle se confirma dans le jugement déjà fait de l'honnêteté et de la discrétion de M. Bourdon qui avait regardé les parties les plus faibles de ce tableau avec les favorables préventions qu'on a pour les ouvrages des habiles gens et croyait y trouver un mérite digne d'être relevé[1]. »

Toujours, on le voit, les mêmes louanges à l'égard du peintre; toujours aussi le même ton un peu cérémonieux et sceptique; toujours enfin les mêmes conclusions désobligeantes : « L'Académie loua une manière si honnête, et sans se laisser emporter

1. A. Fontaine, *Conferences inédites de l'Académie,* p. 77 et suivantes.

à une censure ambitieuse contre celui qui faisait l'éloge ni contre celui qui le recevait, elle admira les parties excellentes du tableau comme M. Bourdon les avait admirées; mais elle ne crut pas qu'il aurait dû subtiliser comme il a fait sur le symbole des couleurs dont le Carrache s'est servi. Car, si ce fameux peintre les eût affectées pour marquer la pureté, la barbarie ou quelque autre chose de semblable, il s'en serait toujours fait une loi en traitant de semblables sujets et l'aurait fait observer dans l'autre tableau. Ainsi il ne faut pas faire passer le Carrache pour plus spéculatif qu'il n'était, ni trouver du mystère où il n'y en a point. »

Et comme pour prendre le contre-pied de Bourdon et bien démontrer qu'il n'avait pas su démêler les véritables mérites de Carrache, l'Académie s'efforçait, ajoute Guillet, d' « exagérer l'esprit du Carrache » en remarquant qu'il avait fort à propos laissé de côté dans ce cas la signification des nuances : « Car il est certain que dans un sujet purement allégorique le peintre peut observer le symbole des couleurs; mais il le doit négliger dans un sujet historique et ne consulter que l'économie et la douce union du coloris de son tableau, à moins que l'histoire même ne lui prescrive quelque couleur particulière dont elle ait fait mention dans le sujet qu'il traite. »

En consultant en outre les quelques lignes que Guillet écrivit sans doute à l'issue de la séance, on n'apprendrait rien de plus, on retrouverait même des expressions à peu près analogues à celles du texte qu'il espérait bien voir imprimer. Le seul détail nouveau que nous y glanions est celui-ci : les académiciens qui protestèrent contre les affirmations hasardées de Bourdon s'appelaient Girardon et Blanchard. Blanchard, qui s'était fait le défenseur énergique du coloris contre Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne, les intransigeants champions du dessin. On comprend qu'un artiste connaissant la véritable valeur du coloris ait peu goûté les arguments de Bourdon : probablement ne goûta-t-il pas mieux ceux de Le Brun dans son discours sur le *Ravissement de saint Paul* et dans celui qu'il prononça pour clore le débat du dessin et de la couleur.

Restait un dernier point à examiner : l'harmonie. C'est là que Bourdon semble avoir dit les choses les plus intéressantes,

les plus précises, les plus utiles. Il rappelait tout d'abord « qu'à l'exemple des musiciens qui donnent le nom d'harmonie aux accords et à l'union de plusieurs sons, les peintres appelaient ainsi l'union de toutes les parties d'un tableau qui doivent se répondre l'une à l'autre avec un concert judicieux et charmant ». Il étudiait alors l'œuvre de Carrache dans ses détails; ayant observé « que, de toutes les parties de la peinture, l'harmonie est celle qui charme davantage les yeux et qui est le plus propre à conduire et à régler les étudiants dans la composition, il ajoutait que, dans ce tableau, l'union n'était pas seulement observée par les accords de la liaison du trait et des couleurs, mais encore par la structure des édifices qui de plusieurs parties différentes formaient une masse agréable. Il remarquait que le fond du tableau et les teintes des murailles de Jérusalem faisaient faire un effet merveilleux aux figures, servant aux unes à les avancer et aux autres à s'unir avec ce fond. Ainsi le soldat armé d'un corselet s'unit au fond des murailles, et le saint Étienne s'en détache par un agréable contraste de couleurs ».

D'autres indications du même genre suivaient, et Bourdon terminait en signalant qu' « il n'y a pas jusqu'au petit arbre qui touche à des terrasses élevées sur la main gauche qui ne conserve ce caractère d'union en mêlant sa couleur avec une autre presque semblable. C'est par cette harmonie, concluait-il, que tout le spectacle paraît plutôt la nature même que l'ouvrage du pinceau ».

Guillet ne nous dit pas que l'Académie ait approuvé ou désapprouvé ces paroles. Mais il est clair que l'ensemble du discours fut jugé avec une respectueuse indulgence, c'est-à-dire avec un dédain poli. L'Académie avait-elle tort? Non, si l'on examine les idées de Bourdon; oui, si l'on pénètre les motifs de sa sévérité; oui surtout, si on se rend compte qu'à son tour elle tomba dans des fautes plus graves encore que celles de Bourdon. Guillet lui a rendu ce mauvais service de nous conter par le menu les propos qui se tinrent en séance après la lecture du discours sur l'œuvre de Carrache.

« L'Académie, dit-il, fit une dissertation sur l'habillement des deux saint Étienne qui, dans le tableau du Carrache et

dans celui de l'Albane, est semblable et composé d'une dalmatique ou tunique de couleur, selon l'usage que l'Église romaine prescrivit aux diacres quelque temps après la mort de saint Étienne, qui arriva l'année même de la mort de Jésus-Christ. Ces deux excellents peintres, d'ailleurs très exacts, mais en cette occasion peu instruits des usages de l'Église naissante, ont cru que la dalmatique convenait à saint Étienne qui était un des sept diacres élus par les apôtres.

« Mais cette erreur que plusieurs autres peintres ont suivie fut combattue par M. Le Brun. Il dit que, pendant le séjour qu'il a fait à Rome, emporté de curiosité et d'un ardent désir de s'instruire, il parcourait les débris des monuments négligés pour leur extrême antiquité ou pour leur situation écartée, et, le crayon à la main, y faisait la découverte et le recueil de plusieurs vérités des vieux temps ignorés dans le nôtre. Surtout il y avait trouvé plusieurs figures des anciens diacres, vêtues d'un habit long, ouvert par devant depuis le col jusqu'aux pieds, avec une bordure ou espèce de parement large à peu près de trois doigts qui régnait sur les deux côtés de cette ouverture, et c'est ce parement qu'on nomme or en langue (*sic*). M. Le Brun ajouta qu'à son retour de Rome, il avait vu et copié un ancien bas-relief dans l'église cathédrale de Chartres qui représentait un diacre vêtu de la sorte, ce qui lui servit d'exemple pour le tableau du martyre de ce saint, aujourd'hui exposé dans le chœur de l'église cathédrale de Paris, où chacun le distingue si avantageusement de tous les autres. »

Ainsi, lorsque l'Académie suit sa seule inspiration et ne se préoccupe plus du discours de Bourdon, la première question qu'elle discute touche non pas à l'art, mais à l'archéologie. Et ce qui se passa à propos du *Saint Étienne* de Carrache s'était déjà passé à propos des *Aveugles de Jéricho* de Poussin, lorsqu'on avait discuté pour savoir si la ville représentée était Jéricho ou Capharnaüm, si le miracle avait eu ou non des témoins[1]; à propos aussi d'*Éliézer et Rébecca* du même Pous-

1. Félibien, *Conférences de l'Académie de Peinture pour l'année* 1667, septième conférence.

sin, lorsqu'on décida que l'œuvre était conforme au texte de la Bible, parce que ce texte dit qu'Éliézer avait laissé ses chameaux à quelque distance du puits où il avait rencontré Rébecca et qu'ainsi les chameaux ne devaient point paraître dans l'espace restreint qu'embrasse le tableau[1]. La grosse question qui sans cesse se pose pour l'Académie est la suivante : Le peintre a-t-il été un fidèle historien? Dans quelle mesure peut-il mêler ses inventions propres aux données de l'histoire ou de la fable? De là ces discussions inattendues pour savoir si le bœuf et l'âne doivent être représentés dans les *Nativités*, discussions qui nous semblent assez puériles, surtout assez indifférentes au véritable mérite d'un tableau, mais qui avaient le don de passionner les peintres et les sculpteurs du xviie siècle[2].

Prétendra-t-on que l'éloquence de Guillet a dénaturé les véritables sentiments de l'Académie, et veut-on, au lieu de sa rhétorique apprêtée, consulter le memento qu'il semble avoir rédigé presque au sortir de la séance? L'impression ne différera guère : « M. de La Fosse a dit que l'habillement de diacre donné par le Carrache à saint Étienne n'était pas semblable à celui que portaient les diacres de la primitive Église, et que, pour trouver cet habillement antique, il fallait plutôt s'en rapporter aux usages de l'Église grecque qu'à ceux de l'Église latine, parce que, selon la proximité des lieux et des temps, les chrétiens grecs avaient eu de la communication avec l'Eglise de Jérusalem avant que les Latins l'eussent connue. » On reste confondu de la peine que les artistes avaient dû se donner pour posséder de façon si sûre les textes des écrivains ecclésiastiques : on eût pu recruter à l'Académie un petit bataillon d'exégètes. Et certes Guillet de Saint-Georges n'eût pas été le moins redoutable. Cet homme éprouve une véritable joie à discuter les questions de ce genre. Le Brun lui-même montre moins de

1. Cf. *Mémoires inédits sur la vie et les membres de l'Académie royale,* t. I, p. 252 et suivantes.
2. Cf. *Ibid.*, p. 257, et Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et de la sculpture,* Discours sur l'Expression générale et particulière.

souplesse, d'ingéniosité, de maîtrise dans l'art d'interpréter les textes.

Guillet invoque le témoignage de Josephus Vicecomes (*alias* Joseph Visconti) auteur des *Observationes ecclesiasticae*, et, dans ce savant ouvrage, il relève avec soin, en faveur de sa thèse, les opinions d'Albinus Flaccus et d'Yvo Carnotensis. A propos de quoi? A propos des « habillements dont les diacres se sont servis dans la naissance du christianisme ». La forme des dalmatiques, l'ampleur des manches, la façon dont étaient attachées les sandales, la couleur des vêtements et de leurs boutons, le symbolisme du blanc dans les cérémonies de la primitive église, l'erreur intolérable dans laquelle tombent les peintres en représentant saint Étienne couvert d'une dalmatique, et surtout d'une dalmatique de couleur qui « pourrait faire douter parmi quelques peuples catholiques si saint Étienne était diacre ou sous-diacre », tout cela passionne Guillet. Au cours de la discussion, une objection se présente à son esprit :

« On répliquera peut-être qu'il n'y a qu'un petit nombre de savants qui puissent former ce doute et qu'il faut que les peintres satisfassent à la multitude des fidèles qui, voyant un habit de diacre à la figure de saint Étienne seront tout à coup persuadés que c'est le portrait de ce premier martyr et le tableau de ses souffrances... A cela, répond-il victorieusement, il est aisé de répliquer que ce discernement se peut faire sans le secours d'une fabuleuse dalmatique, et qu'à la vue des cailloux qui accablent le martyr et à l'aspect de la gloire qui représente la vision céleste du saint, rapportée dans l'Écriture sacrée, on jugera facilement que c'est saint Étienne. C'est ainsi, conclut-il, que le tableau d'une naissance du Sauveur se peut passer des représentations chimériques du bœuf et de l'âne que plusieurs peintres ont accoutumé d'y employer croyant se rendre plus intelligibles, ce qui mérite une dissertation particulière. » Guillet de Saint-Georges nous a fait grâce de cette dissertation particulière; et c'est pure générosité de sa part, car elle ne l'eût guère embarrassé. On comprend que Roger de Piles, que Catherinot, que Dupuy du Grez aient assigné une place importante, dans la

bibliothèque qu'ils recommandent aux peintres de former, aux théologiens les plus abstrus ou aux historiens de l'Église les plus rébarbatifs[1]. A voir le goût immodéré que l'Académie témoigne pour l'exégèse et l'archéologie chrétiennes, on ne peut douter que ces sciences fussent au XVIIe siècle une des provinces de la peinture.

Et la preuve en est que Guillet de Saint-Georges, préparant un *projet de précepte* pour le faire adopter ensuite par l'Académie comme conclusion de ce débat du 6 mars 1683, n'y a introduit aucune considération technique, mais s'est préoccupé exclusivement de la symbolique des couleurs et de la vérité du costume, comme si ces questions seules eussent mérité une solution destinée, ne l'oublions pas, à servir aux étudiants de règle positive[2]. Voici ce projet : « Le peintre qui traitera un sujet allégorique donnera aux draperies de ses figures une couleur qui puisse être le symbole des passions et des qualités que ces figures doivent exprimer. Ainsi le rouge marquera la cruauté, le blanc la pureté, ainsi du reste. Il gardera aussi le costume ou l'usage pour la manière et pour la couleur des habillements des personnes consacrées au culte divin, des magistrats et des différentes qualités de l'un et de l'autre sexe. Mais dans un sujet... »

Pourquoi, à cet endroit précis, Guillet de Saint-Georges s'est-il arrêté ? Comme dans un roman-feuilleton où l'auteur ménage soigneusement ses effets, nous attendons curieusement une suite; mais il n'y a pas de suite, et nous sommes réduits, d'après ce que nous savons des théories de l'Académie sur la matière, à conjecturer que Guillet pensait à peu près ceci : mais dans un sujet historique, le peintre s'attachera toujours à la vérité; toutefois, selon la décision de Colbert en date du 10 octobre 1682[3], il consultera *le bon sens* et demeu-

1. Voir dans l'*Art de Peinture*, de C. A. Du Fresnoy, traduit par Roger de Piles, la remarque sur le vers 76. — Catherinot, *Traité de la peinture*, p. 10 et suivantes. — Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture*, p. 338.

2. Colbert tenait absolument à ce que les conférences fussent suivies de *résolutions* que l'Académie devait enregistrer pour servir de *préceptes positifs* aux étudiants. C'est un point que j'ai établi dans la préface des *Conférences inédites de l'Académie*.

3. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie..*, t. I, p. 258.

rera *en liberté de supprimer les moindres circonstances du sujet qu'il traite,* si ces circonstances peuvent produire une impression contraire à celle qui doit se dégager de l'œuvre.

Voilà donc la matière des discussions académiques et les enseignements que les maîtres en extrayaient pour le plus grand profit de leurs élèves. Et alors pourquoi se montrer si sévère à l'égard du pauvre Bourdon qui abusait bien çà et là des fleurs de rhétorique, qui s'élevait sans grand succès à la description poétique [1], qui était enclin à la louange comme d'autres le sont à la satire, mais qui s'inspirait des mêmes doctrines que ses confrères, comprenait comme eux l'art et la critique d'art, et savait à l'occasion placer une remarque juste sur tel effet cherché par le peintre qu'il étudiait?

On ne peut même pas dire que la lecture du discours sur le *Saint Étienne* ait seule fourni l'occasion de prendre l'artiste à partie ; car dans ce même dossier qui en contient l'analyse, se trouvent, toujours de l'écriture de Guillet, des notes rédigées à propos de la discussion qui, à une date indéterminée, suivit une lecture posthume du discours de Bourdon sur la lumière. Ce sont de simples remarques sans aucun lien entre elles; mais elles n'en apparaissent que mieux comme les échos fidèles des opinions émises en séance.

« Chacun, rapporte Guillet, convint avec M. Bourdon que, pour conserver l'harmonie qui doit régner entre toutes les parties du tableau, la disposition de l'air peut paraître sombre et lugubre dans un sujet tragique et prendre une face égayée dans un événement agréable, mais qu'il fallait bien prendre garde si l'histoire le publiait ainsi; car il n'est pas vrai que la nature obéisse en esclave aux divers événements de chaque siècle, ni qu'elle paraisse en deuil aussitôt qu'il plaît à un scélérat de commettre un crime énorme, ou qu'elle prenne une face riante à chaque favorable révolution, puisque l'expérience nous apprend qu'il arrive des actions exécrables pendant un beau jour et de glorieuses dans un temps d'orage. Ainsi le peintre ne doit pas, sous prétexte de cette harmonie,

1. Ces défauts sont surtout sensibles dans la conférence sur la *Lumière* publiée par Watelet, dans le *Dictionnaire des arts de peinture*.., t. I, p. 398-415. Mais il n'est pas douteux que le texte ait été altéré et embelli selon l'usage courant au XVIII[e] siècle.

s'ériger en suprême modérateur de la région éthérée, si ce n'est dans les sujets qu'il invente ou que l'histoire n'a pas définis. »

Pour quiconque lit, même superficiellement, le discours de Bourdon, l'intention satirique n'est pas douteuse; car notre artiste admire perpétuellement l'accord qu'il y a entre tel beau moment du jour et les scènes grandioses ou charmantes qu'il a dû éclairer. Et, encore une fois, Bourdon n'émettait point là des idées inattaquables; mais il pensait en artiste, et les académiciens, qui le reprenaient, s'arrêtaient à des vérités fondamentales qui n'échappent à personne, que Bourdon n'avait pas ignorées, mais qui lui avaient paru peu intéressantes à développer.

L'autre remarque n'est pas plus charitable : « M. Bourdon avait voulu autoriser et enrichir ses opinions par des exemples tirés des coutumes particulières de quelques nations et de quelques princes de l'antiquité; mais étant plus consommé dans la peinture que dans l'histoire, il avait eu recours pour ces citations à des personnes qui ne lui en avaient pas donné de fidèles. » J'admire sincèrement ce ton de commisération à l'égard d'un artiste « plus consommé dans la peinture que dans l'histoire ». De telles choses, dites par des peintres réunis officiellement pour traiter les questions qui concernent leur art et pour travailler au progrès de leurs élèves, ne manquent pas de saveur, et, sans généraliser outre mesure, on peut en concevoir des doutes sur la valeur de leur enseignement, voire même sur leur vocation; ou plutôt, il y avait alors certains cadres de la pensée qui s'imposaient aux artistes comme aux littérateurs : le grand goût de l'époque exigeait qu'on se guindât à l'étude ou à l'imitation de l'antique d'ailleurs mal compris, et que l'on considérât comme élémentaires et indignes d'être professées ou discutées publiquement les connaissances de métier.

Dans ces conditions, félicitons bien plutôt l'Académie du dernier sujet qu'elle traita le même jour et de l'opinion qu'elle adopta : « Quelques académiciens demandèrent si, aux heures qui sont également distantes du midi, il ne fallait pas en général que la disposition de l'air soit égale? Par exemple, à neuf

heures du matin et à trois heures après midi, ne faut-il pas que la température de l'air soit la même? Car il y a un égal intervalle de temps entre midi et chacune de ces heures, la hauteur du soleil est alors égale et la largeur des ombres est aussi la même. On répliqua que cela ne causait point une même disposition de l'air, parce qu'après midi la terre, déjà échauffée des rayons du matin, fait réfléchir, le soir, ces rayons avec plus de chaleur et leur donne la force de repousser les vapeurs et les exhalaisons qu'ils ont attirées le matin, ce qui cause deux diverses constitutions de l'air. »

Étrange manie d'argumenter! Aujourd'hui un artiste consulté sur le même point répondrait simplement : Regardez à neuf heures du matin et à trois heures de l'après-midi le même coin de rue, le même paysage, le même détail qu'il vous plaira : vous constaterez que vous le voyez de façon différente dans les deux cas. Il ne lui viendrait pas à l'esprit d'en appeler à d'autres témoignages ; mais les hommes du XVII[e] siècle n'en croient leurs yeux que lorsque la logique formelle les y a d'abord engagés; ils consultent les bons auteurs, les commentent, déduisent des conséquences, induisent peu, et ne regardent autour d'eux que lorsqu'ils ne peuvent faire autrement. Dans la pratique, les peintres ouvraient souvent les yeux devant le modèle ; mais, à l'Académie, ils ratiocinaient de leur mieux, et, malheureusement, n'oubliaient pas toujours leur savantes théories lorsqu'ils prenaient le pinceau. Il en faut, au reste, moins accuser les conférences académiques que la mentalité générale dont ces conférences elles-mêmes étaient une des nombreuses manifestations.

Mais que le pauvre Bourdon ait été ainsi maltraité par des hommes qui ne le valaient pas, on le regrette. Guillet de Saint-Georges, dans la biographie qu'il rédigea et qu'il lut à l'Académie le 7 juin 1692, déclare « étaler ingénument les faiblesses du jeune peintre... afin que ceux qui l'ont connu depuis pour un des plus traitables et des plus honnêtes hommes du monde, considèrent mieux les soins qu'il prit à changer ses emportements en une modération singulière ». Le même Guillet aurait bien dû, à tout le moins, ne pas railler cette modération singulière, ces qualités de discrétion, ces manières



Cliché Braun et Cie.

PORTRAIT DE SÉBASTIEN BOURDON, par lui-même.
(Musée du Louvre.)

d'honnête homme qu'il apportait dans la critique des œuvres d'art. Il est vrai que Guillet en usait autrement avec ses adversaires : Mignard, dans sa querelle avec Le Brun, s'en aperçut bien. Et quant à l'Académie, elle obéissait à ce simple sentiment si naturel de se prouver à soi-même par le dédain sa supériorité sur celui qu'on dédaigne.

CHAPITRE VIII

LA CARRIÈRE D'ANTOINE PAILLET.

C'est le médiocre portrait d'un médiocre artiste que celui d'Antoine Paillet par Florent Richard Delamarre [1], et sur cette physionomie froide et morne on chercherait vainement le reflet des qualités brillantes qu'on serait en droit d'attendre d'un recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Au reste, l'abbé de Marolles qui cite Paillet au nombre des collectionneurs d'estampes les plus avertis de son temps [2], se contente de le classer parmi les *peintres divers* auxquels il fait un collectif succès d'estime dans cet alexandrin sans beauté :

Peintres de peu de nom et pourtant de mérite [3].

Et vraiment mieux vaut s'en rapporter au jugement de l'excellent amateur qu'à celui du versificateur grandiloquent Monicart, l'auteur de *Versailles immortalisé ou la Merveille parlante de Versailles,* lequel prête à la Clélie peinte par Paillet dans l'antichambre de la reine ces propos ambitieux :

1. Ce portrait, conservé actuellement dans les magasins du musée du Louvre, figure au *Catalogue sommaire des peintures de l'École française* sous le n° 215. Delamarre l'offrit comme morceau de réception le 30 janvier 1677 en même temps que celui de Noël Coypel le père.

2. *Le livre des peintres et graveurs,* éd. Duplessis, p. 11.

3. *Id.*, p. 33. Les admirateurs de Paillet, s'il s'en trouve, auront la ressource de répondre que vers 1670, époque où l'abbé de Marolles composait son fâcheux poème, Paillet n'avait pas encore donné sa mesure, quoiqu'il eût déjà travaillé aux Tuileries.

J'étais de noble extraction
Et voici le sujet qui fait mon action
Que Paillet ici représente
D'une main légère et savante
Et dont chacun connaît la réputation[1]...

Au reste, venant de Monicart cet éloge ne témoigne pas d'une admiration très grande : il faut savoir transposer en langage plus simple et plus sincère les hyperboles du pauvre écrivain.

D'autre part, si nous considérons le cintre en camaïeu que nous a laissé Paillet au plafond d'une des salles de l'appartement de la reine, nous ne pouvons arriver à une émotion intense devant ces femmes héroïques dont il a retracé l'histoire. C'est du travail honnête et conçu dans un goût décoratif un peu froid, mais qui s'harmonise convenablement avec l'ensemble, et concourt à produire cette impression profonde d'ordre et de noblesse à laquelle n'échappe à Versailles nul visiteur suffisamment préparé.

Le Cabinet des Estampes conserve un certain nombre de pièces gravées d'après Paillet, soit par Guillaume Vallet, artiste assez médiocre dont il avait épousé la cousine en 1668[2], soit par l'habile et consciencieux Étienne Picart, et nous nous demandons si Vallet a trahi son modèle ou si Picart lui a donné des qualités qu'il n'avait point. Mais dans telles ou telles thèses, comme celles de Louis Antoine de Noailles, ou de Louis Bolé de Champlay, Vallet donne des portraits à la fois si graves et si vivants qu'on est en droit de conclure que Paillet, comme beaucoup de ses confrères de l'Académie, n'était jamais mieux inspiré que quand il suivait de près la nature.

Donc que Paillet, comme Martin Lambert, comme Lallemand, comme Saint-André, comme tant d'autres à cette époque, ait été un bon portraitiste, voilà qui ne semble pas dou-

1. *Versailles immortalisé*.., t. II, p. 89. Monicart, qui publia son poème en 1720, annonçait pompeusement neuf tomes in-quarto. L'accueil du public l'amena sans doute à s'arrêter au tome II, et il eût certainement mieux fait de ne jamais donner son manuscrit à l'imprimeur.

2. Cf. Jal, *Dictionnaire critique,* article *Paillet.*

teux. Mais ni sa *Vierge en prière,* ni sa *Vierge de douleurs* où l'effet théâtral nuit à l'émotion ne révèlent un grand artiste; son *Mariage mystique de Sainte Catherine* marque, grâce au profil poussinesque de la sainte et à sa coiffure imitée de l'antique, un effort vers le style sévère; malheureusement, la grâce en est absente, et il ne vient pas à l'esprit d'accuser l'artiste d'avoir plagié les Italiens. Il compte d'ailleurs parmi les rares peintres de sa génération qui n'ont point passé les monts, sans qu'il ait eu, autant que Le Sueur, à s'en féliciter. Bref, les quelques documents qui nous permettent de l'étudier ne plaident pas en sa faveur; nous ne nous étonnons point que sa renommée soit morte avec lui. Mais enfin comment se fait-il que ce talent assez mince l'ait élevé aux plus hautes charges? Paillet était-il donc un intrigant? La protection de Le Brun le servit-elle? Le seul hasard lui fut-il favorable?

L'unique biographie que nous possédions de lui, composée par Dubois de Saint-Gelais et lue à l'Académie le 7 juillet 1731, ne nous aidera guère à résoudre le problème. La voici en effet dans toute sa sécheresse : « Antoine Paillet, de Paris, était né avec des talents marqués. Il fut reçu Académicien en 1659, et il fit pour sa réception un tableau allégorique à la victoire qu'Auguste remporta à Actium sur Marc-Antoine et Cléopâtre [1]. Assis devant le temple qu'il avait fait bâtir en reconnaissance à Apollon qui le couronne, il reçoit les tributs de toutes les nations en présence de la ville de Rome représentée par une femme vénérable qui lui fait des présents : la fortune et la renommée accompagnent cette action, et Neptune, témoin de la gloire de cet empereur, lui offre une couronne. On voit dans le lointain la marche du triomphe où la reine d'Égypte ne paraît qu'en figure, ayant préféré la mort à la honte de suivre le char de son vainqueur.

« En 1662, l'Académie le fit professeur, en 1690 adjoint à recteur et recteur en 1695. Il mourut le dernier jour de juin 1701, âgé de 75 ans. M. Paillet est connu par plusieurs

1. Guillet de Saint-Georges, qui s'était donné pour mission d'expliquer toutes les allégories des tableaux de réception, interpréta, le 1er juillet 1684, à l'Académie et en présence de l'artiste, les intentions inscrites dans cette œuvre. Mais nous ne possédons plus ni le discours de Guillet, ni le tableau de Paillet.

ouvrages. Il fut choisi en 1660 pour faire le tableau votif de Notre-Dame qui représente le *Martyre de saint Barthélémy*[1]. Il a peint à Versailles dans l'antichambre de la reine cinq sujets : quatre historiques et un allégorique à la guerre ou à la fureur figurée par un homme armé d'un javelot allumé qu'il est prêt à lancer, et par une femme tenant d'une main une épée et de l'autre un flambeau. Les sujets historiques son *Clélie passant le Tibre avec ses compagnes; Hipsicrate, femme de Mithridate, accompagnant le roi dans sa fuite; Zénobie, reine des Palmiriens, combattant contre l'empereur Aurélien; Artémise, reine de Carie, soutenant les Perses à la Bataille de Salamine.* »

Il ne semble pas que nous trouvions là des indications bien précises sur le point qui nous occupe : remarquons toutefois que Paillet pratiqua, heureusement pour sa carrière académique, l'art de la longévité; car il mit vingt-huit ans à s'élever au-dessus du grade de professeur, et vit pendant cette période mourir quelques concurrents qui, en 1690, eussent pu lui être préférés.

Enfin nous savons qu'en 1684, il donna à l'église Notre-Dame de Paris « un vœu représentant une Sainte Famille, auprès de laquelle on voit saint Antoine et au-dessus une gloire d'anges[2] », qu'il était l'ami de Stella et son témoin à son mariage, qu'il appartenait à une bonne famille, puisqu'il avait pour père un brodeur valet de chambre du roi et pour frère un gentilhomme servant chez le roi[3]. D'autre part, Guillet de Saint-Georges, dans sa biographie de Sébastien Bourdon, lue à l'Académie le 7 juin 1692, nous apprend qu'il comptait parmi les élèves de cet artiste. Mais aucun de ces renseignements ne nous apporte de précisions sur le mystère de sa carrière.

Remarquons tout d'abord que les débuts de Paillet ne semblent pas avoir été très brillants; car le procès-verbal

1. Il s'agit d'un des *mais* que la corporation des orfèvres offrait chaque année à l'église Notre-Dame.

2. *Description historique des curiosités de l'église de Paris..*, par M. G. P. G. « On croit, ajoute l'auteur, que ce peintre a fait présent de ce tableau à la place de celui qui n'a pas été donné cette année-là par les orfèvres. »

3. Cf. Jal, *Dictionnaire critique*, article *Paillet*.

du 6 juillet 1658 constate que l'artiste « s'est présenté derechef à l'Académie, laquelle a agréé sa présentation ». S'il s'est présenté *derechef*, n'en devons-nous pas inférer qu'il avait échoué une première fois, à une époque où la Compagnie n'était pas tellement sûre du lendemain qu'elle dût se montrer très sévère dans le recrutement de ses membres ? Et qui sait si ce *derechef*, introduit dans le texte du procès-verbal par le secrétaire Testelin, n'indique pas une animosité presque personnelle contre Paillet ? Car il faut observer que M. de Ratabon, directeur de l'Académie, assiste à la séance avec son peintre de prédilection Charles Errard, aussi bien le jour où Paillet est agréé que celui où il est reçu définitivement, et ni M. de Ratabon, ni Errard n'ont la sympathie de Le Brun, jaloux de l'autorité de l'un et de la faveur de l'autre. Dès lors Testelin, qui n'eut d'amis et d'ennemis que ceux de Le Brun, ne dut jamais éprouver une grande tendresse pour Paillet, visiblement protégé par Ratabon et Errard.

Je ne suppose pourtant pas que notre peintre s'identifie avec celui que Ratabon avait voulu faire élire, dont il avait au préalable exposé « en une assemblée un tableau... sans en nommer l'auteur », qu'il avait ensuite recommandé en séance au suffrage des académiciens, et qui finalement n'avait recueilli que des fèves noires à part « celles qu'avaient mises M. de Ratabon et quelques Messieurs du Bâtiment qui l'avaient accompagné [1] ». Car l'auteur de ce récit malveillant indique à la page suivante que l'Académie ayant voulu plus tard témoigner sa reconnaissance à M. de Ratabon, lui donna « un fort beau tableau » qui était précisément le morceau de réception d'Antoine Paillet dont le sujet allégorique lui avait été imposé le 6 juillet 1658, dont il avait présenté l'esquisse le 3 août suivant, qu'il avait offert complètement achevé le 2 août 1659, et qui avait paru si précieux qu'on avait limité le présent pécuniaire exigé dans la plupart des réceptions à la fourniture d'une bordure. Il est bien évident que si, au mois de novembre suivant, on fait hommage de cette œuvre à Ratabon, c'est qu'elle est estimée et qu'on n'a pas commencé

1. *Relation de ce qui s'est passé...*, p. 44.

par en refuser honteusement l'auteur; c'est aussi qu'on est sûr d'être agréable au directeur et qu'on sait l'intérêt qu'il porte à l'artiste. On peut donc dire que Paillet, à l'âge de trente et un ou trente-deux ans, entra à l'Académie sous les auspices de Ratabon et d'Errard, sans que Le Brun et Testelin aient eu l'idée de le considérer comme un de leurs amis.

Ce double parrainage ne devait pas par la suite faciliter son accession aux hautes charges ni lui assurer des travaux importants. Mais, au moment où Le Brun boude l'Académie, Paillet obtient le grade de professeur, et cela moins d'un an après son admission[2] ! Il est vrai qu'Errard lui-même dut faire casser l'élection comme contraire aux statuts, et qu'il fallut rendre aux recteurs sortis de charge les places de professeurs auxquelles ils avaient droit et auxquelles avaient été nommés en même temps Le Bicheur et Platemontagne. Mais Paillet avait acquis ainsi une sorte de droit d'expectative, et, le 24 septembre 1662, alors que Le Brun avait déjà repris son influence à l'Académie sans pourtant avoir encore réussi à écarter Ratabon qui précisément préside cette séance, il est officiellement et définitivement nommé professeur.

D'autre part, les *Comptes des Bâtiments du Roi* nous prouvent qu'Errard avait réservé à Paillet des travaux assez importants dans la décoration de la petite galerie du Louvre qui lui avait été, malgré Le Brun, confiée grâce au crédit de Ratabon : notre artiste touche en effet pour ses peintures 1.300 livres en 1666, 4.400 en 1668, 2.100 en 1669 et 1.800 en 1670. C'étaient donc là des débuts fort encourageants, mais peu propres à lui concilier la faveur de Le Brun qui, à partir de 1663, allait devenir tout-puissant.

Jusqu'à la mort de Le Brun, Paillet ne participa ni aux

1. On ne connaît pas exactement la date de naissance de Paillet. Son acte de décès indique qu'il est mort le 29 juin 1701, âgé de 74 ans, et l'invitation aux obsèques porte : « âgé de 75 ans » (Cf. Fidière, *État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie*, p. 63).

2. Procès-verbal de la séance du 3 juillet 1660. — « Pour parfaire le nombre des douze professeurs, MM. Le Bicheur, Montaigne et Paillet ont été nommés pour faire ladite charge de professeur. »

honneurs académiques, ni aux travaux capables de faire valoir le talent. Il demeura professeur, ne parut presque pas aux Gobelins où il peignit seulement les cartons du *Moïse retiré des eaux*, d'après Poussin [1], et à partir de 1672 s'il fut occupé à Versailles, ce fut à une série d'ouvrages assez obscurs dont le plus connu est la décoration de l'appartement de la reine qui subsiste encore aujourd'hui. En comparaison des tâches confiées à d'autres artistes aussi médiocres, tels que Houasse et Claude Audran, on ne peut dire que Paillet ait été favorisé : tant s'en faut! Aussi conserva-t-il, dans les quelques circonstances où nous pouvons en juger, une attitude assez hostile à Le Brun.

Sans doute il consent, comme presque tous ses confrères, à contribuer de sa peine et de son argent à la décoration de l'église de l'Oratoire pour le service célébré par l'Académie en l'honneur du chancelier Séguier sur la proposition du premier peintre; il fait même partie de la députation envoyée près de la veuve; mais, en sa qualité de professeur, comment se dispenser de cet hommage rendu à la mémoire de l'ancien protecteur de l'Académie? Et d'ailleurs, quelque intimes qu'aient été les relations de Séguier et de Le Brun, comment conclure d'une marque de respect envers l'un à une marque de soumission envers l'autre?

Bien plus, dans son discours sur la *Composition et le Clair-obscur* lu à une séance de l'année 1674 [2], il n'hésite pas à faire en ces termes l'éloge de Le Brun : « Je touche ici une partie (l'expression) si élégamment et si bien expliquée par M. Le Brun dans l'une de ses conférences qu'alors que j'entendis parler ce vaste génie sur l'expression des passions, jointe à des démonstrations qu'il fit en un grand nombre de dessins merveilleux, je ne pus m'empêcher de dire que c'en était trop produire à la fois, et que tant de beautés ne demanderaient l'entretien d'une seule conférence, mais celui d'une année

1. Cf. Gerspach, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892*, p. 88.

2. Ce discours, dont les procès-verbaux ne font mention que lors d'une nouvelle lecture, le 3 août 1697, est conservé parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous le n° 164. C'est ce manuscrit qui nous apprend qu'il a été lu en 1674, sans indiquer la date précise.

entière[1]. » C'est là le couplet traditionnel en l'honneur du premier peintre, le salut courtois que l'on doit à un confrère dont le talent est universellement reconnu et que les adversaires déclarés ont toujours tenu à lui adresser. N'est-ce pas dans le *Dialogue sur le coloris*, nettement dirigé contre Le Brun, en pleine querelle du dessin et de la couleur, que Roger de Piles écrivait un an auparavant : « C'est un homme d'un si rare mérite qu'on ne peut, sans lui faire tort, le mêler parmi les autres peintres. Comme je n'ai point de termes pour le louer assez dignement, vous me dispenserez, s'il vous plaît, de vous en parler. Souvenez-vous seulement que nous avons dit cent fois, en nous entretenant de son mérite, que jamais peintre n'a fait plus d'honneur à la peinture que celui-là[2]. » Paillet paraît presque froid à côté de Roger de Piles, et cependant Roger de Piles était un des coloristes que, le 9 janvier 1672, Le Brun avait formellement condamnés à la suite du débat institué entre les Champaigne et Blanchard sur les mérites respectifs du dessin et de la couleur.

Paillet d'ailleurs semble s'être rangé plutôt du côté de Blanchard et de Roger de Piles que de celui de Le Brun, puisqu'il demanda que les élèves de Rome voyageassent en Lombardie sous la direction d'un professeur « pour faire, dit-il, qu'après qu'ils auraient étudié dans Rome tout ce qu'il y a de beau pour le trait et pour la composition, ils copiassent aussi ce qu'il y a de beau de ces admirables coloristes, en même temps que celui qui serait pour les conduire leur en fît remarquer les parties où ils ont été les plus excellents et celles où ils ont été débiles ». Ce trait, glissé à la fin du discours, ne laisse aucun doute sur l'intention de l'auteur, et Paillet était certainement de ceux auxquels faisait allusion Pierre de Sève, lorsque, le 4 mars 1677, il se plaignait que, même après la décision formelle de Le Brun pour le dessin contre la couleur, on eût tenté « dans la suite des conférences... de vouloir faire passer

1. Paillet fait ici allusion à la conférence tenue le 28 mars 1671 en présence de Colbert et dont les procès-verbaux de l'Académie nous ont conservé le souvenir; nous connaissons encore la pensée de Le Brun par l'*Abrégé d'une conférence de M. Le Brun sur la physionomie* imprimé en 1698 à la suite de la conférence sur l'*Expression générale et particulière*.

2. *Dialogue sur le coloris*, 1re édition, p. 48.

la partie de la couleur comme la principale de la peinture[1] ».

Cependant, si nous lisons avec soin le discours de Paillet, nous n'y trouvons rien de bien hardi ni de bien original. Comme le remarque le procès-verbal de la séance du 3 août 1697, il « contient un grand nombre de préceptes », et on comprend que « la Compagnie ait jugé à propos de le faire encore lire par articles pour servir de matière à plusieurs entretiens ». On dirait en vérité un résumé de tous les conseils qu'un homme de sage doctrine pouvait, en 1674, donner à un jeune artiste. Lui-même déclare, d'accord en cela avec la pédagogie de son temps et les prescriptions formelles de Colbert[2], qu'il propose aux étudiants « en forme de préceptes, ce qu'*il a* pu découvrir touchant la composition comme aussi le clair-obscur... et la nécessité qu'il y a d'accorder l'un avec l'autre tant sur l'examen qu'*il a* fait des belles sculptures antiques et de bons tableaux avec le naturel que par les remarques qu'*il a* faites dans la pratique[3] ».

Il aborde successivement les divers points de son sujet comme autant d'articles séparés et sans aucune prétention à l'éloquence. Il conseille à l'élève inexpérimenté dans la composition de « s'aider du début qu'aura pris un habile homme pour traiter un sujet auquel le sien pourrait convenir », mais de telle sorte que « ce qu'il fait par imitation ne paraisse pas une copie » et que « quand il sera un peu avancé il fasse absolument de soi-même ». Philippe de Champaigne, deux ans auparavant, dans son discours *Contre les copistes des manières*, s'exprimait mieux, mais ne pensait pas autrement. « Il ne faut pas, dit Paillet en parlant de l'étudiant, qu'il imite aucune manière : il en doit avoir une à lui. »

Et cependant le dogme des belles antiques et de la perfection de Raphaël était trop fortement ancré dans les esprits pour qu'une théorie aussi libérale n'appelât pas immédiatement une restriction :

« Je ne prétends pas, continuait Paillet, lui défendre de voir

1. A. Fontaine, *Conférences inédites*.., p. 46-47.

2. C'est Colbert qui a voulu que chaque conférence fût suivie d'un précepte formel destiné à être enregistré pour servir de règle aux étudiants (Cf. *Procès-verbaux de l'Académie*, séances du 28 mars 1667, du 25 janvier 1670, du 1er décembre 1674).

3. Il va de soi que Paillet parle à la première personne et non à la troisième.

les ouvrages des grands hommes et d'en imiter les belles maximes : au contraire! Je veux qu'il voie et dessine tout ce qu'il y a de beau afin de s'accoutumer aux belles choses et que cette accoutumance lui forme l'esprit pour lui apprendre à connaître les beautés de la nature. » Car, en digne disciple de Bourdon qui voulait que l'élève ayant d'abord dessiné d'après la nature, introduisît aussitôt dans une copie de ce premier dessin « le caractère de quelque figure antique[1] », notre artiste déclare que « pour bien connaître les beaux contours et les autres beautés de cet art, il doit beaucoup dessiner les belles sculptures antiques, puisque c'est, sans contredit, le mieux et le plus admirable pour la correction et la grande manière ». La seule réserve à faire est la suivante : « Le peintre se donnera garde en les imitant de devenir statuaire et d'en trop imiter une certaine droiture qui n'appartient qu'aux sculpteurs. » Et cela, à n'en pas douter, était une pierre lancée sans en avoir trop l'air dans le jardin de Poussin, dont Le Brun s'était à l'Académie institué le perpétuel champion[2].

Il n'y a pas lieu de suivre Paillet dans la *division des compositions* qu'il établit selon que l'œuvre est destinée à un *lieu vaste* ou à un *cabinet,* ni dans ses réflexions sur la perspective dont l'étude lui semble absolument nécessaire sans toutefois qu'il décide entre le système de Desargues mis au point par Bosse et celui de Le Bicheur, ni dans ses remarques sur les contrastes. Rien de personnel dans tout cela, quoique la définition même du contraste soit curieuse : « Le contraste est quand deux ou plusieurs parties voisines ne sont point parallèles et qu'au contraire étant opposées elles font plus ou moins un effet triangulaire. » Cet effet triangulaire s'appellera aussi l'effet pyramidal et répondra à ce besoin de juger de la beauté d'une œuvre non d'après le sentiment qui l'anime et d'après l'expression que crée l'artiste pour traduire ce senti-

1. Cf. la conférence de Bourdon sur la *Lumière,* dans le *Dictionnaire des arts* de Watelet, t. I, p. 418.

2. Les recueils de conférences de Félibien et de Testelin nous prouvent surabondamment que Le Brun ne laissa jamais passer sans protester et sans s'adjuger les honneurs du triomphe le moindre reproche à l'adresse de Poussin, fût-ce sur un point presque étranger à la peinture.

ment, mais d'après des règles conventionnelles et froides, qui engendrent la correction et non la perfection.

Si Bourdon et Champaigne pouvaient reconnaître leurs préceptes dans les précédentes réflexions de Paillet, Le Brun retrouvait ici ses idées[1], aussi bien que dans l'indication « de la différence des caractères que l'on doit observer dans les compositions tant entre les peuples et les lieux qu'autres circonstances servant à l'histoire[2] ». Car il va de soi que le peintre « voulant représenter une histoire, doit lire plusieurs fois l'endroit où elle est écrite, examinant toutes les circonstances de son sujet afin de mieux entrer dans le sens de l'auteur. C'est une maxime infaillible, affirme Paillet, que la belle manière de traiter élégamment les sujets ne se peut acquérir que par une grande et judicieuse lecture ». Et l'auteur s'imagine qu'après cela le jeune artiste est pour ainsi dire en état de grâce et peut aborder l'exécution de l'œuvre longtemps méditée. « C'est alors, déclare-t-il, qu'il s'échauffera l'imagination pour en faire une esquisse qui ait tout le feu et la vivacité que le sujet demande comme la partie la plus importante de toutes celles qu'il faut à un excellent compositeur. » Au fond, un tel procédé s'accorde assez bien avec la théorie de Le Brun qui, étant lui-même de l'avis apporté par Colbert à l'Académie le 10 octobre 1682, pense que « le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau

1. Dans son discours du 7 mai 1667 sur le *Saint Michel* de Raphaël, Le Brun avait au soin de montrer « dans toutes les parties du corps (de saint Michel) un contraste très agréable; car, disait-il, bien que le visage soit de front, le devant du corps néanmoins ne paraît pas de même; l'on voit que l'épaule droite recule et que la gauche qui avance ne laisse voir que de côté la partie supérieure de l'estomac ». Il est vrai que Le Brun n'admet pas que la loi des constrastes (dont l'effet pyramidal constitue un cas particulier) soit observée aux dépens de la correction du dessin : « Ceux qui ont entendu parler de ce mouvement pyramidal dans les membres, dit-il dans ce même discours, se sont imaginé que les contours devaient toujours être enfoncés dans les parties opposées à celles qui sont élevées; mais, s'ils s'instruisaient bien de l'anatomie, ils verraient de quelle façon les nerfs et les muscles enflent ou diminuent, et que les apparences sont très différentes selon que les corps sont plus maigres ou plus charnus. » Les mêmes réserves s'imposaient certainement à Paillet.

2. L'opinion de Le Brun (cf. Testelin, *Sentiments*.., éd. 1696, discours *sur l'expression générale et particulière*) est « que les histoires saintes sont décrites pour exciter en nous des pensées et des émotions de piété par les bons exemples qu'elles nous proposent et que ce doit être aussi l'effet de la peinture, ce qui serait détourné par des circonstances qui porteraient des caractères différents ou opposés à l'idée du sujet ».

les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment ». Car comment le *feu* et la *vivacité* nécessaires à l'artiste de grand goût se concilieraient-ils avec l'assujettissement aux vulgaires ou déplaisants détails qui parfois se rencontrent dans le récit de l'historien?

On voit donc que Paillet dans ses conseils sur la composition n'innovait pas; et de même abordant ensuite l'expression des sentiments, il s'en référait aux règles précédemment formulées par Le Brun, et reprenait à ce propos les remarques bien connues sur la nécessité de la variété dans la disposition des groupes[1] et dans les attitudes des personnages.

Sa doctrine en ce qui touche le clair-obscur n'était pas moins banale, et certainement le bref discours de Philippe de Champaigne *Sur les ombres*, lu à l'Académie le 7 juin 1670, renfermait plus d'idées intéressantes qu'on n'en peut trouver dans la fin de cette conférence. On savait avant lui que les ombres servaient surtout à faire ressortir la lumière dans un tableau et se trouvaient par conséquent ménagées dans les fonds et sur les côtés, qu'elles devaient se fondre insensiblement par des passages habiles entre les bruns et les clairs, qu'il n'y a pas d'ombre absolue même « dans les lieux renfermés, attendu la réflexion qu'il y a aux objets qui ne le sont pas ». Comme tous ses contemporains, Paillet a horreur des *trous* et prescrit de « les percer le moins loin qu'on pourra ». Si le peintre parfois se croit obligé d'y avoir recours, « il évitera... qu'ils aient des formes trop aiguës ou triangulaires et que les figures qui sont proches l'une de l'autre aient des parties qui en soient parallèles ».

Puis, sans grand souci de suivre lui-même dans un discours sur la composition et le clair-obscur un plan rigoureux ou lumineux, Paillet insiste enfin sur les draperies qu'il veut « grandes et simples plus ou moins, à proportion du caractère des

1. « Les groupes, dit Paillet, ne seront pas composés de nombres égaux, c'est-à-dire qu'il n'y aura pas la même quantité de figures aux uns qu'aux autres. » Le même principe avait été énoncé par Le Brun le 5 novembre 1667 dans son discours sur le tableau de Poussin représentant les *Israélites recueillant la manne*.

figures et des circonstances de l'histoire ». Surtout qu'elles soient « mises facilement », et qu'on n'en abuse pas! Que le contraste, nécessaire à l'élégance, y soit observé, et que les figures y soient « drapées différemment l'une de l'autre selon les étoffes »! Le peintre représente-t-il dans les figures plusieurs draperies l'une sur l'autre? En ce cas, « les plis de chacune de ces figures feront non seulement contraste entre eux, mais ils le feront aussi à toutes choses qui leur seront voisines et leur serviront de fond ».

Dans ce discours décousu, touffu, où les réflexions parfois sérieuses de l'homme de métier se mêlent maladroitement aux lieux communs, il n'y avait rien qui pût imposer Paillet à l'admiration de ses confrères. Mais, tandis qu'à distance nous remarquons surtout entre les écrits des artistes d'une même époque les ressemblances de doctrine, les contemporains, comme il arrive toujours, ont été beaucoup plus sensibles aux divergences de détail sur tel ou tel point particulier âprement discuté, et ont retenu des développements et amplifications interminables ce qui classait leur auteur dans un parti; on peut donc affirmer que la déclaration finale de Paillet en faveur des « admirables coloristes » de Lombardie ne passa point inaperçue, et que Le Brun ne dut pas lui en savoir bon gré. Paillet du moins ne tarda pas à manifester son antipathie au premier peintre.

Hulst en effet nous a raconté [1] comment, en 1675, une partie des académiciens fut amenée à protester contre la tentative de Le Brun pour faire nommer Errard directeur de l'Académie et pour se substituer sans doute lui-même à Errard; car Errard était alors à la tête de l'Académie de France à Rome, et comment, de Rome, diriger l'Académie de Paris? La manœuvre échoua grâce à l'énergie que montrèrent, le 5 octobre, quatorze confrères de Le Brun, dont Paillet [2]; ceux-ci conférent à Loyr, ennemi du premier peintre, le rectorat pendant l'absence d'Errard, et tranchèrent ainsi la difficulté que pouvait soulever cette absence. Sans doute il y eut le len-

1. Voir le récit de Hulst au chapitre II, *Le despotisme de Le Brun*, p. 48 et suivantes.

2. Cf. le procès-verbal de la séance du 5 octobre 1675.

demain même une protestation de dix-neuf académiciens (dont quatre transfuges de la veille); mais Paillet ne se déjugea pas, et finalement Le Brun, après avoir obtenu en apparence un avantage marqué, ne put se faire donner le titre que vraisemblablement il convoitait et auquel il substitua seulement celui de recteur principal, que les statuts n'avaient point prévu et que les procès-verbaux n'indiquèrent jamais. Qu'on ne s'étonne donc pas de voir Paillet vieillir à l'Académie dans les honneurs obscurs du professorat, malgré son assiduité aux séances, malgré les dons qu'il procura sans doute ou qu'il fit lui-même à la Compagnie.

Car il est à remarquer que, le 1er février 1676, Paillet et Vallet annoncent à l'Académie qu'elle vient d'hériter : le collectionneur Accard lui a légué « un grand dessin à la plume représentant la colonne de Théodose et un masque de sculpture » que quelques jours après on attribue à Jules Romain [1]. L'Académie étant entrée en possession du legs résolut « en reconnaissance » de faire célébrer un service pour l'âme du donateur qui, s'il faut en croire l'abbé de Marolles, ne se livra qu'à des actes de générosité posthumes. Parlant des estampes, le poète amateur s'exprime en effet ainsi :

Accard en fit amas sans aucune dépense,
Étant fort ménager, et ne sut que c'était
D'employer un denier pour ce qui lui plaisait;
Mais il le méritait par force et complaisance.

En mourant il en fit un don aux abbayes
De Sainte-Geneviève et du martyr Victor
De Saint-Germain-des-Prés comme d'un grand trésor.
Mais de ces legs pieux on les vit ébahies.

Il semble que l'Académie n'ait pas recueilli la plus belle part de l'héritage du collectionneur parcimonieux : elle n'en a que plus de mérite à avoir prié pour celui qui avait mérité ces trésors d'art « par force et complaisance » et recherché en mourant l'intercession monacale pour son salut éternel.

1. Voir les procès-verbaux du 1er février et du 28 mars 1676.

Ce serait sans doute une lecture intéressante que celle du testament d'Accard, s'il existe encore [1].

Quant au présent offert par Paillet lui-même, il est assez étrange : « M. Paillet, lit-on au procès-verbal de la séance du 2 juillet 1689, a fait présent à la Compagnie d'un modèle qu'il a fait autrefois pour le parvis Notre-Dame dont elle l'a remercié. » La Compagnie remercie Paillet, mais on se demande ce qu'elle fit de son cadeau dont nous ne trouvons plus aucune trace après cette date et que nous avons peine à imaginer ; et on remarque qu'elle accorda ce jour-là même à Noël Coypel, et non à Antoine Paillet, la place vacante d'adjoint à recteur ; il est vrai que Le Brun vivait toujours et que, si l'on s'en rapporte à Jean Rou, une certaine allée d'orangers offerte à point par Noël Coypel à Le Brun l'avait « conduit tout droit dans le grand chemin de Rome » quelques jours avant sa nomination comme directeur de l'Académie de France dans cette ville. Au reste, Noël Coypel, du même âge que Paillet, avait occupé des situations autrement importantes, et fut peut-être élu sans concurrent.

Parmi les tableaux exécutés par Paillet, depuis ceux qu'il fit à l'appartement de la reine, vers 1672, jusqu'à sa mort, on ne relève qu'une *Descente de croix* pour la chapelle du Trianon en 1685 moyennant la modeste somme de 272 livres, y compris les bordures, que quatre tableaux sur toile pour le couvent de l'Annonciade de Meulan, payés 575 livres en 1686, et que quatre autres tableaux pour la nouvelle église des Capucines, payés 130 livres en 1689. C'est peu, et cependant l'artiste toucha des sommes importantes pour travaux exécutés à Versailles à partir de 1680. Paillet en effet semble avoir été le véritable entrepreneur des ouvrages de peinture dans la galerie des Glaces. Le Brun était en quelque sorte l'architecte qui fournit les plans, les dessins, Paillet était l'entrepreneur qui apporte sur place les matériaux, recrute les ouvriers, tient les comptes, et assure la bonne marche des travaux

1. Le 26 août 1702, Jérôme Vallet, fils de Guillaume, fut reçu académicien pour avoir « gravé un dessin fait par feu M. Paillet, recteur de l'Académie, et qui représente la colonne érigée à Constantinople, en l'honneur de l'empereur Théodose » Vallet donna aussi le dessin de Paillet et deux épreuves de son travail.



Martyre de saint Étienne, par Annibal Carrache,
Gravé par Château.

dont il est responsable. On comprend que tout le monde n'ait pas pu assumer une telle tâche où il fallait avancer des fonds, commander à des équipes, et faire preuve de qualités d'administration assez différentes de celles qu'on attend d'ordinaire d'un artiste. Et cependant, un peintre seul, semble-t-il, pouvait diriger une entreprise de ce genre. De là les curieuses mentions que nous trouvons aux *Comptes des Bâtiments du Roi*.

En 1680, Paillet reçoit d'un seul coup 9.087 livres 2 sols « pour ce qu'il a payé aux peintres qui ont travaillé à la grande galerie du château », sans préjudice de 1.755 livres 9 sols « pour achat de couleurs et ustensiles nécessaires aux ouvrages de peinture de la grande galerie ». En 1681, ces fournitures de toutes sortes s'élèvent à la somme de 5.590 livres 19 sols, et l'année suivante, Paillet reçoit « pour payer les peintres qui ont travaillé sous M. Le Brun du 15 novembre 1681 au 21 novembre 1682... 13.010 livres 5 sols ». On trouve des sommes importantes destinées à régler par la suite des dépenses analogues; c'est ainsi que du 22 novembre 1682 au 13 novembre 1683 « les peintres et broyeurs qui ont travaillé sous M. Le Brun aux peintures de la galerie » ont dû recevoir, par l'intermédiaire de Paillet, 7.834 livres, et qu'un peu plus tard l'artiste a touché un mandat de 6.252 livres 8 sols 6 deniers, « pour son remboursement des sommes qu'il a payées pour diverses fournitures achetées par les peintres de la grande galerie et pour les journées qu'ils ont travaillé ». A partir de 1686, les peintures de la galerie des Glaces étant complètement terminées et réglées, Paillet ne reçoit plus comme entrepreneur que des sommes assez faibles, environ 1.200 livres en trois paiements, pour la dorure des ornements en stuc du Salon de la Paix.

Ainsi, grâce à lui, nous connaissons maintenant un peu mieux l'histoire de la grande galerie. Mignard avait bien raison de dire que la main de Le Brun n'y apparaissait guère [1], et

1. Cf. le chapitre VI, *Mignard contre Le Brun*, p. 179. Il semble, d'après les *Comptes des Bâtiments du roi*, que Baudrin Yvart ait eu aux Gobelins un rôle un peu analogue à celui de Paillet à la galerie des Glaces, et qu'à Versailles même les sieurs Lemoyne, dont l'un au moins semble avoir fait partie de l'Académie, aient été à la tête d'une sorte d'entreprise d'ouvrages de peinture.

cependant lui seul en recueillit la gloire : c'est qu'au XVIIe siècle, le métier proprement dit est moins apprécié que la conception dont il s'inspire; le métier est mécanique, et les artistes redoutent par-dessus tout d'être considérés comme des ouvriers, comme de vils suppôts de la maîtrise; Le Brun s'astreint rarement à peindre lui-même un tableau dans sa totalité; volontiers donne-t-il un dessin et laisse-t-il à un artiste de second ordre le soin de poser les couleurs. De là sans doute la médiocrité générale de la grande peinture à cette époque et la beauté réelle qui se dégage des œuvres : la main est faible, mais la pensée est forte, et c'est toute la pensée de Le Brun, toute la pensée aussi de Colbert et de Louis XIV que Versailles nous découvre.

Paillet, qui devint dans la galerie des Glaces à Versailles le collaborateur de Le Brun, conçut-il dès lors pour lui quelque affection? Éprouva-t-il quelque orgueil à seconder le premier peintre? Ou, dans la querelle qui éclata alors entre Le Brun et Mignard, se rangea-t-il du côté de ce dernier, lui révéla-t-il les conditions dans lesquelles s'accomplissait le travail et attira-t-il son attention sur les parties défectueuses? Je ne sais; toutefois il semble que les services rendus alors par Paillet lui aient valu de nouvelles fonctions non moins avantageuses, non moins délicates, mais qui ne peuvent qu'inquiéter les amateurs d'œuvres d'art authentiques et intactes.

Paillet, en effet, dès 1685, est chargé de nettoyer, de restaurer et de déplacer les tableaux du roi. On sait quelles libertés, au XVIIe siècle, prenaient avec les chefs-d'œuvre les princes et grands seigneurs : on les raccourcissait selon la dimension des panneaux qui devaient les recevoir; on les rajeunissait sans discrétion et on les embellissait au besoin [1]. Quelle fut la responsabilité de Paillet dans ces sortes de travaux? Nous aimerions fort à le savoir, et nous sommes en droit de craindre que plus d'une œuvre du cabinet du roi n'ait souffert de ses retouches [2]; car nous constatons qu'en 1686 il bénéficie d'une

1. Voir à ce sujet le chapitre intitulé *Les restaurations de tableaux* (p. 18 et suivantes) dans l'introduction de l'*Inventaire des tableaux du roi rédigé en* 1709 *et* 1710 *par Nicolas Bailly* et publié par M. Fernand Engerand.

2. Dans l'*Inventaire général des tableaux du roi qui sont à la garde particulière de M. Paillet* (Archives nationales O[1] 1978[A]), on lit au folio 145, en face de l'indication

gratification de 1210 livres « en considération des soins qu'il a pris à raccommoder divers tableaux pour le service de Sa Majesté ». Déjà l'année précédente il lui avait été délivré un mandat de 541 livres pour « nettoyer, rétablir et voiturer les tableaux de Sa Majesté ». Cette même année 1686, il touche encore 1.200 livres pour ces mêmes raccommodages et semble, à partir de cette date, jouir d'une pension régulière « pour les soins qu'il a eus des tableaux du château ». C'est ainsi que ces soins lui sont payés 521 livres 6 sols du 22 novembre 1686 au 30 mars 1687, et son séjour à Versailles 752 livres du 12 avril au 15 septembre. En 1688, du 23 mai au 24 décembre, cette sorte de charge ne lui rapporte pas moins de 2.368 livres 10 sols, et par conséquent beaucoup plus que ses tableaux originaux. On juge bien d'ailleurs que les restaurations entraient pour beaucoup dans ces soins, et la preuve en est qu'en 1689, il toucha 1.947 livres 10 sols « pour son remboursement de la dépense qu'il a faite pour les tableaux du roi, le rétablissement de la peinture à fresque du grand escalier de Versailles et son séjour audit château du 5 juin au 6 novembre. » De telles dépenses supposent de bien regrettables labeurs.

La responsabilité de Paillet semble d'ailleurs couverte par celle de Le Brun, puisque celui-ci écrivait à Louvois en 1686 : « Par un brevet du 1er juillet 1664, le roi m'a donné la charge de directeur et garde général du cabinet des tableaux et dessins de Sa Majesté pour observer et exécuter toutes les choses nécessaires pour leur conservation[1]. » Mais Le Brun certainement n'opéra jamais lui-même et s'en remit à Paillet, peut-être aussi à d'autres, du soin des « choses nécessaires » pour la conservation (tout au moins matérielle) des tableaux. A sa mort d'ailleurs, Paillet hérita : il reçut la garde des collections de Versailles tandis que celles de Paris étaient confiées à Houasse. Mais, soit qu'en 1699 il fût devenu trop vieux pour des fonctions actives de surveillance et de déplacement d'œu-

d'un tableau de Claude Lorrain, cette note de la main de Paillet : « Agrandi en 1695 pour Trianon et acheté, le 18 avril 1695, mille livres ».

1. Cette lettre fait partie du dossier conservé parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous le n° 555. Le brevet dont parle ici Le Brun et qui comme celui de premier peintre est daté du 1er juillet 1664, n'a pas été retrouvé.

vres d'art, soit qu'on eût le désir de donner à Nicolas Bailly une situation officielle, la garde des collections revint à ce dernier, et Paillet reçut un véritable brevet de restaurateur de tableaux. Le détail de ses fonctions, tel qu'il ressort de la pièce officielle, vaut d'ailleurs d'être relaté : « Sur la connaissance, y peut-on lire, des bons soins du sieur Paillet, ayant le nettoiement des tableaux du roi sous nos ordres..., nous le commettons et continuons dans cet emploi dans l'espérance qu'il fera toujours très bien son devoir en prenant soin que tous les tableaux... soient toujours tenus propres et souvent nettoyés en sorte qu'aucune ordure ni poussière s'y puisse attacher... Et en outre nous désirons que ledit sieur Paillet fasse nettoyer dans le temps que nous lui ordonnerons toutes les peintures des plafonds tant de la galerie de Versailles que des appartements[1]. » Admirons l'élégance de ce langage qui cache sans doute sous le nom de nettoiement les œuvres à peine avouables de restauration.

Le 30 juin 1701, Paillet mourut; mais il mourut recteur de l'Académie. Peut-être dut-il à Mignard, devenu directeur et premier peintre, le titre d'adjoint à recteur sans lequel on ne pouvait accéder au rectorat; car on lit au procès-verbal de la séance du 1er juillet 1690 que si Paillet fut élu, « après avoir pris les voix par les billets en la manière ordinaire », en revanche « la Compagnie a nommé à haute voix M. Corneille l'aîné de la classe de messieurs les adjoints à professeur, tant en considération de son mérite qu'à la prière que M. Mignard en a faite à la Compagnie ». Il est bien probable qu'on n'aurait pas nommé un artiste hostile à Mignard en même temps qu'un de ses amis.

En tous cas, Paillet avait dû attendre la mort de Le Brun pour parvenir aux hauts emplois académiques, et qui sait même si, ayant été chargé, vers 1686, de la conservation des tableaux de Versailles à une époque où Mignard plus encore que Le Brun dirigeait les travaux du château[2], il n'avait point

1. Cette pièce, signée Hardouin Mansard, a été publiée par M. Engerand dans son édition de l'*Inventaire* de Bailly et est conservée aux Archives nationales sous la cote O[1] 1964[8].

2. Les *Comptes des Bâtiments du roi* prouvent qu'en 1686 Mignard reçoit 3.025 livres « par gratification en considération du soin qu'il a pris de conduire les sculp-

eu recours au crédit de Louvois et de son peintre favori pour obtenir cette faveur ? Mais enfin les suppositions de ce genre sont toujours hasardeuses, et il suffit de remarquer cette coïncidence certainement peu fortuite : que de 1659 à 1662 Paillet pendant l'éloignement de Le Brun, mit à peine trois ans à devenir professeur de l'Académie, qu'il cessa ensuite de s'élever jusqu'à la mort de Le Brun, et qu'immédiatement après il fut élu adjoint à recteur, puis recteur en 1695, quand le décès de Mignard ouvrit une vacance.

Peintre sans grand talent, il avait su se rendre utile dans des travaux qui aujourd'hui nous étonnent un peu; après de longues années d'attente pendant lesquelles il demeura, semble-t-il, fidèle à ses antipathies, son heure enfin sonna, et il reste pour nous l'exemple de ce que peut produire chez un artiste médiocre et peu enclin à l'intrigue l'obstination à vivre.

teurs qui ont travaillé pour le service de Sa Majesté ». Cette même année il a reçu 10.000 livres en « à compte de ses ouvrages pour la nouvelle galerie de Versailles ».

CHAPITRE IX

LA RETRAITE PROVINCIALE DE MARC ARCIS.

Tous les académiciens ne vivaient pas à Paris. Quelques-uns, après s'être fait recevoir dans la Compagnie, allaient à l'étranger ou en province chercher la fortune ou la gloire locale. C'est ainsi que le toulousain Hilaire Pader ne fit qu'apparaître parmi ses confrères, et rentra tout fièrement dans sa ville natale après avoir offert à l'Académie un tableau, le poème de la *Peinture parlante* et la traduction du premier livre de Lomazzo[1].

Beaucoup plus discret semble avoir été le sculpteur Marc Arcis qui, lui aussi, arriva de Toulouse à Paris en 1677, sans être d'ailleurs tout à fait Toulousain d'origine[2], et ne tarda pas à regagner sa province où il a laissé des œuvres assez nombreuses et parfois belles, où il a formé des élèves et presque une école, où il a développé ce goût du grand et du fini que lui-même avait puisé auprès de Le Brun et de Girardon. On ne saurait, je pense, trouver un plus bel exemple de vie provinciale active et utile, et puisque nous avons la bonne fortune de conserver une jolie biographie inédite de Marc

1. Ph. de Chennevières a consacré au peintre Hilaire Pader le quatrième volume de ses *Recherches sur quelques peintres provinciaux*. J'ai étudié les écrits de cet artiste dans les *Doctrines d'art en France*, p. 33-38.

2. Les avis sont partagés sur le lieu de naissance exact de Marc Arcis. Est-il originaire de Mouzens dans le Tarn ou de Cabanial dans la Haute-Garonne? La question jusqu'ici n'avait pu être élucidée. M. le Maire de Cabanial m'écrit que les registres baptistaires de sa commune n'existent qu'à partir de 1668; à Mouzens ils ont également disparu. Toutefois M. le Maire de Cabanial me signale un historique de sa commune portant cette note : « Le sculpteur Darcis est né au hameau du Cunq à un endroit qui s'appelle encore Darcis », et M. Savès, instituteur à Cabanial, précise : « La maison où serait né Arcis, se trouve dans le hameau du Cunq (Cabanial), lequel hameau est à 500 mètres de Mouzens. » Le problème semble maintenant résolu.

Arcis, due à son compatriote Joseph Malliot, le mieux est d'abord de la reproduire intégralement[1].

« Je dois la plupart des détails concernant la vie de cet artiste à M. Castel, ancien modérateur de l'Académie de Peinture de Toulouse. Il avait fait bien des recherches sur la vie et les ouvrages des artistes toulousains. Un excès de modestie de la part de cet auteur a privé le public de cet écrit intéressant qu'il livra aux flammes quelque temps avant sa mort[2].

« Marc Arcis naquit en 1655 à Moucens, village du diocèse de Lavaur[3]. Son talent pour la sculpture se manifesta dès son bas âge. Son père était charpentier et s'était fait une sorte de réputation dans l'art de faire les portes des écluses du canal royal. Ayant entrepris la construction d'un pont, J. P. Rivalz, directeur des travaux publics de la province, étant venu voir l'état de cet ouvrage, trouva dans le chantier Arcis qui n'avait que dix ans; il gardait les outils des ouvriers et s'amusait en attendant à modeler les bestiaux qui paissaient alentour. J. P. Rivalz prit plaisir à le voir travailler. Ayant su qui il était, il offrit à son père de le prendre chez lui et de lui montrer le dessin, ce qui fut accepté avec joie, et l'enfant le suivit à Toulouse.

1. Malliot a laissé un manuscrit inédit appartenant à la Bibliothèque de la ville de Toulouse et intitulé *Recherches historiques sur les établissements et les monuments de la ville de Toulouse et vie de quelques artistes dont les ouvrages font l'ornement de la ville de Toulouse.* Malliot, qui naquit à Toulouse en 1735 et y mourut en 1811, fut directeur de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de cette ville.

2. Ni la *Biographie toulousaine,* ni aucun autre recueil ne nous apprennent qui était M. Castel. Ses relations avec Marc Arcis sont établies au moins par ce fait que le buste de l'artiste, appartenant aujourd'hui au musée de Toulouse, provient de sa collection (Cf. Roschach, *Catalogue des antiquités et objets d'art du musée de Toulouse,* p. 322). Toutefois, en 1745, Castel ne faisait pas partie de la Société des Beaux-Arts récemment fondée; comme Marc Arcis était mort en 1739, on peut supposer que Castel était encore jeune à cette époque ou occupait une situation relativement modeste. En 1751, nous le voyons à Toulouse en qualité de Trésorier de France, commissaire de l'Académie, et, en 1752, il est chargé d'organiser l'exposition de l'Académie. Il a donc pu connaître personnellement Marc Arcis ; en tous cas il a certainement connu sa famille; en 1779, il vit encore à Toulouse où nous le voyons premier président des trésoriers de France. Il semble qu'on doive accorder plus de confiance à Castel et à Malliot qu'aux arrangements postérieurs de la *Biographie toulousaine.*

3. M. Portal, archiviste du Tarn, a bien voulu me faire remarquer que Mouzens n'a jamais appartenu au diocèse de Lavaur. Les documents cités par M. Portal ne laissent aucun doute sur ce point.

« Peu de temps après, Rivalz le confia au frère Ambroise Frédeau, augustin. Le jeune élève avare de son temps prit bientôt le ciseau : il ne le quittait que pour prendre le crayon ou l'ébauchoir. Les critiques et les conseils de Gervais Drouet, savant statuaire qui s'était fixé à Toulouse, joints aux leçons de ce religieux, ne favorisèrent pas peu le développement de ses talents. On peut juger de la rapidité de ses progrès par les bustes des illustres Toulousains qu'il fit avant son départ pour Paris[1].

« A l'âge de vingt-deux ans, il vint dans la capitale. Ses talents lui attirèrent la protection du grand Colbert qui le plaça chez Girardon. Son caractère ne démentait pas sa physionomie qui était belle. Girardon le chérit comme avaient fait ses autres maîtres. Il lui confia certains ouvrages dont les gens de l'art furent satisfaits.

« C'est dans l'atelier de Girardon que commença son attachement pour Van Clève; l'amitié réciproque de ces deux artistes ne finit qu'avec leur vie. Ils firent ensemble divers ouvrages, notamment deux vases de marbre blanc qui se voient à Versailles et les deux anges qui ornent le fronton de la Sorbonne.

« Arcis entreprit aussi conjointement avec Le Conte, Coyzevaux, la décoration en stuc du salon de la Guerre à Versailles. Il n'y eut pas à craindre la proximité de ses ouvrages avec ceux de ce célèbre sculpteur. Ses manières prévenantes et la vue de ses productions lui méritèrent l'amitié de Le Brun et des plus fameux artistes de ce temps-là. Ils le déterminèrent, malgré sa modestie, à demander une place à l'Académie royale. Il y fut reçu en 1684. Son morceau de réception fut un médaillon de marbre blanc représentant saint Marc, son patron. Peu de temps après, Claude Perrault, contrôleur général des bâtiments du roi, content des ouvrages qu'on avait faits à son hôtel, l'occupa chez le roi et chez M. de Colbert, aux hôtels d'Antin, de Vendôme, de La Rochefoucauld, etc...

« Il épousa Marie Renard qui mourut bientôt après à la

1. Ceux de Louis XIV, de Campistron et de Lafaille ne furent faits qu'après son retour de Paris (*Note du manuscrit*). Je n'ai pu savoir quels étaient les bustes exécutés avant 1677.

fleur de son âge, ce qui lui fit accepter avec empressement le choix honorable qu'on avait fait de lui pour aller exécuter à Pau la statue pédestre de Louis XIV. Louis de Boullogne, le voyant partir et désespérant de le voir revenir dans la capitale, voulut le peindre avant son départ. « J'entends, lui dit-il, garder ton portrait jusqu'à ce que tu reviennes pourvu que ce soit bientôt; si tu y manques, je te l'enverrai pour te punir. » Arcis s'étant fixé à sa province, Boullogne, fidèle à sa promesse, lui envoya son tableau qui est aujourd'hui dans le cabinet de M. Larocan.

« Arcis alla donc à Pau en 1688. Le marbre que la Province avait fait préparer s'étant trouvé défectueux, les États, sur sa représentation, résolurent de faire faire la statue en bronze. Ils chargèrent Arcis de faire venir de Paris un fondeur habile. L'infidélité d'un ouvrier qui voulait s'approprier une partie de la matière fit manquer la première tentative, ce qui mit notre artiste dans la nécessité de recommencer à ses frais.

« Ce contre-temps, joint à une banqueroute qu'il essuya, fut cause que cet ouvrage qui épuisa sa fortune ne servit qu'à sa gloire. Le piédestal de cette statue était enrichi de quatre bas-reliefs en marbre de toute beauté; mais les enfants les eurent bientôt mutilés à coups de pierre.

« Arcis, pendant son séjour à Pau, se maria avec Jeanne Le Blanc, fille d'un artiste Toulousain qui y était avec sa famille.

« Le conseil de la ville de Toulouse ayant résolu d'élever un monument à la gloire de Louis XIV, on lui en proposa l'exécution. Il vint pour cela dans cette ville et fit un beau modèle qui est maintenant au musée. Les captifs qui étaient aux angles ont été séparés; ils sont dans le même lieu. Le projet resta sans exécution.

« Arcis se fixa dans cette ville et se lia intimement avec Antoine Rivalz, fils de son bienfaiteur. Sa modestie et sa politesse ne contribuèrent pas peu à cimenter leur amitié. Son atelier était toujours ouvert pour les amateurs et les artistes. Son amour pour le travail ne l'empêchait pas de s'entretenir avec les personnes qui le visitaient. On conversait rarement avec lui sans apprendre quelque chose d'intéressant.

« Peu de temps avant sa mort, il ouvrit chez lui une école gratuite de dessin. Il la ferma bientôt après pour mettre fin aux querelles sanglantes de ses élèves avec ceux de G. Cammas qui en avait aussi ouvert une dans l'Hôtel de Ville.

« Il mourut à Toulouse le 26 octobre 1739, âgé de quatre-vingt-quatre ans. Il était doyen de l'Académie royale de Paris. Son désintéressement fut toujours extrême, et, quoique très laborieux, il ne laissa pour tout patrimoine à quatre enfants qu'il avait eus de Jeanne Le Blanc, sa seconde femme, que l'éducation qu'il leur avait donnée et le souvenir de ses talents et de ses vertus. Il fut généralement regretté de ceux qui l'avaient connu. Deux de ses fils furent ses élèves. Le premier se serait distingué si l'étude et une santé trop faible n'avaient amené le terme de ses jours en 1754. Il était professeur de l'Académie.

« Lucas, Parant et Hardi furent aussi de son école. Quel dommage que cet artiste n'ait presque pas eu des occasions de sculpter en marbre! Il travaillait avec amour. Moins timide, il aurait fourni une carrière des plus brillantes; mais, se méfiant toujours de ses forces, il restait souvent en deçà du but qu'il aurait pu atteindre.

« Girardon était celui dont il avait adopté le style et dont on voit qu'il suivait la marche. Le buste de Louis XIV qui était à la Salle des Illustres et qui se voit maintenant au musée passe pour le plus beau et le plus majestueux des portraits de ce prince. Les quatre statues de la chapelle du Mont-Carmel, la salle des concerts, le modèle de la statue équestre dont nous avons parlé et quantité d'autres ouvrages le feront toujours placer parmi les artistes les plus distingués. »

Le récit de Malliot est agréable; mais il a une autre qualité plus précieuse pour l'historien : il est généralement vrai. Sans doute nous n'avons guère de documents sur la période qui s'étend depuis la naissance d'Arcis jusqu'à son départ de Paris : à peine savons-nous que J. P. Rivals tenait, au Capitole de Toulouse, une école de peinture encore ouverte en 1670[1], que, le 2 décembre 1677, conformément à une déli-

1. Cf. Desazars de Montgaillard, *L'art à Toulouse* (Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse, xe série, t. V, p. 53 du tirage à part).

bération du 28 juillet 1676, le conseil de bourgeoisie avait voté à Arcis un crédit de 120 livres, « savoir 60 pour la faction du buste du roi et pareille somme de 60 livres pour trois autres bustes des hommes illustres qui sont à la grande galerie, à raison de 20 livres chacun [1] », qu'Arcis travailla à la Sorbonne avec Van Clève [2] et à la décoration des jardins de Versailles tantôt seul, tantôt avec Mazière [3], qu'il fut reçu à l'Académie, le 29 avril 1684, sur un *Saint Marc*, actuellement à l'église Notre-Dame de Versailles. Mais c'est à peu près tout ; heureusement nous sommes mieux renseignés sur sa vie en province, et c'est l'essentiel, puisque aussi bien j'essaie de montrer ici quelle situation était réservée à un académicien de retour dans son pays.

Que Marc Arcis ait quitté Paris par désespoir d'y avoir perdu sa première femme, ce qu'aucun texte ne permet jusqu'ici d'affirmer, ou simplement par désir de conduire seul à Pau des travaux importants, il est certain que, le 4 septembre 1688, il conclut un traité avec Feydeau, intendant de la province de Béarn, et s'engagea à exécuter en marbre le modèle en cire fourni par Girardon pour la statue du roi [4]. C'est qu'en effet, le 27 septembre 1687, Charles de Salettes, évêque d'Oloron, avait proposé aux États de Béarn l'érection d'une statue de Louis XIV [5] ; le 11 octobre, le marquis de

1. Cf. Roschach, *Catalogue des antiquités et objets d'art*, p. 352. Il m'a été impossible de savoir si les bustes d'hommes illustres ne sont pas relégués actuellement dans quelque grenier du Capitole. Quant au buste du roi, il s'identifie certainement avec celui qu'on voit au musée des Augustins (n° 885 du *Catalogue des collections de Sculpture et d'Épigraphie du musée de Toulouse*, par M. H. Rachou, Toulouse, 1912.)

2. Cf. Piganiol de la Force, t. V, p. 528, éd. 1742. Les ouvrages de la Sorbonne sont perdus.

3. Il existe à Versailles un beau vase d'Arcis au Tapis Vert et un Terme représentant le *Printemps* au pourtour du *Bassin d'Apollon ;* mais ce dernier travail a été achevé par Mazière qui l'a signé et daté de 1699, plus de dix ans après le départ d'Arcis. S'il a travaillé au Salon de la Guerre, comme l'affirme Malliot, on ne peut dire quelle part lui revient dans l'exécution de l'œuvre; quant à la conception, elle n'est certainement pas de lui.

4. Cf. *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1879, p. 343 et suivantes, où M. Louis Lacaze communique diverses pièces concernant la commande, l'exécution et le règlement du modèle fourni par Girardon et de la statue elle-même due à Marc Arcis. Les autres documents dont il est fait usage ici m'ont été indiqués par M. Lorber, archiviste des Basses-Pyrénées, qui a bien voulu se livrer à de longues et délicates recherches.

5. Archives des Basses-Pyrénées, C 740.

Croissy avait fait connaître que le roi avait choisi pour y être statufié la ville de Pau [1], et enfin les États avaient décidé aussitôt d'agrandir la place Royale actuelle pour qu'elle fût digne de recevoir l'image du monarque [2]. Marc Arcis, quoiqu'il travaillât encore d'après son maître Girardon, se trouvait donc à la tête d'une œuvre considérable qui pouvait lui attirer gloire et profit.

Mais son inexpérience du pays et peut-être du métier lui valut de rudes déconvenues. Dès le mois d'octobre 1688, il commence ses travaux, et il fait extraire des blocs de marbre successivement de la carrière de Louvie Soubirou dans la vallée d'Ossau, de Saint-Béat dans le département actuel de la Haute-Garonne, puis de Gère dans la vallée d'Ossau, sans pouvoir en trouver d'utilisables, soit qu'ils fussent veinés, soit qu'ils eussent été brisés au moment de l'extraction [3]. Aussi l'artiste dut-il renoncer à employer le marbre, et, le 20 juillet 1690, il passe avec la communauté de Pau un nouveau traité aux termes duquel il s'engage à exécuter la statue en bronze et les bas-reliefs du piédestal en marbre pour le prix de 27.700 livres [4], prix porté le 20 août suivant à 30.000 livres par une sorte d'avenant au traité [5].

Les documents d'archives nous prouvent donc que Malliot était bien renseigné et nous devons l'en croire lorsqu'il nous dit que le pauvre Arcis échoua une première fois dans l'opération de la fonte, mais, volé et ruiné, mena quand même son œuvre à bien. Que de temps et de peine il lui fallut! Nous trouvons, à la date du 25 juin 1697, une délibération des États de Béarn relative à l'inauguration de la statue nouvellement érigée [6]. Arcis, à diverses reprises, réclame son paiement [7], et finalement les États concluent un emprunt de 10.839 livres pour subvenir aux frais [8]. Le sculpteur n'est payé, après procès

1. Archives des Basses-Pyrénées, C 741.
2. Id., C 742.
3. Id., C 742.
4. Archives communales de Pau, DD 16. — Cette pièce a été publiée dans les *Nouvelles Archives de l'art français*.
5. Archives des Basses-Pyrénées, C 744.
6. Id., C 745.
7. Id., C 741.
8. Id., E 2069.

ou menace de procès au Châtelet de Paris, qu'en octobre 1696[1]. On conçoit qu'il ait eu, pendant toutes ces opérations, le loisir de négocier son second mariage avec Jeanne Le Blanc sur laquelle nous n'avons d'ailleurs aucune indication.

Cependant sa renommée grandissait, et la ville de Toulouse songea à lui lorsqu'elle voulut à son tour élever un monument au roi. Le portrait du monarque n'était-il pas au reste devenu pour Marc Arcis une spécialité, puisque, dès 1685, notre artiste semble bien se confondre avec ce *Barsi*, académicien envoyé à Montpellier par ordre du roi pour y étudier un projet de statue de son auguste personne[2] ? Toutefois on ne peut déterminer avec précision la date de son retour à Toulouse; il est très probablement à Pau en 1697 : il y est certainement en 1696, lorsqu'il y donne quittance, après avoir mis l'Académie royale de Paris au courant de ses démêlés avec les États de Béarn, et après avoir reçu d'elle l'assurance de sa protection[3] ; et ainsi nous voyons le parti que savait tirer de son titre d'académicien l'artiste éloigné de la Compagnie, attaché cependant à elle par l'intérêt ou la reconnaissance, et ne manquant jamais de lui envoyer ses vœux de nouvel an.

Il est probable qu'il se fixa à Toulouse en 1698. Pauvre Marc Arcis ! Comme cette ville l'a mal traité ! Non seulement le travail qui lui avait été promis ne fut pas exécuté, mais le modèle de la figure équestre en cire qu'il avait préparé, que le rédacteur de la *Biographie toulousaine* admirait en 1823 au musée, et que Roschach y cataloguait encore en 1865 sous le n° 863, ce modèle a été brutalement exilé, et il faut être presque Toulousain pour le découvrir, si beau qu'il soit, dans une vitrine du musée Saint-Raymond! Le récent catalogue n'en fait même pas mention. Et que d'autres disparitions! A l'exposition qu'organisa en 1752 l'Académie de Toulouse tout nouvellement fondée, se voyaient « les ouvrages de feu M. Darcis de l'Académie de Paris et de celle de Toulouse acquis depuis peu de temps des héritiers de ce célèbre artiste par

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1879, p. 346.

2. Cf. A. de Boislisle, *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, XV, 1888, p. 228.

3. Procès-verbal de la séance du 28 janvier 1696.

l'Académie[1] ». Ils étaient au nombre de quatorze : « N° 1, un médaillon de marbre blanc représentant Louis XIV... N° 2, une tête de saint Pierre en terre cuite... N° 3, Diane, modèle de terre cuite... N° 4, saint Jean l'Évangéliste... N° 5, saint Mathieu... N° 6, Zéphire... N° 7, saint Joseph... N° 8, Apollon et les neuf Muses : ce bas-relief est exécuté en grand au concert... N° 9, saint Athanase... N° 10, Flore... N° 11, saint Marc... N° 12, la Religion et l'Espérance... N° 13, saint Jean de Costa... N° 14, la Sainte Famille, en bas-relief[2]... » Toutes ces œuvres auraient dû passer au musée de Toulouse qui hérita des collections de l'Académie. Nous n'y retrouvons en 1865 que le médaillon de Louis XIV, la Religion et l'Espérance, saint Mathieu, saint Jean, Diane et Zéphire[3]. En revanche, les collections du musée se sont enrichies à cette date du modèle de la figure équestre en cire de Louis XIV, des statues en terre cuite d'Élie, Élisée, saint Augustin et saint Albert, provenant de la chapelle du Mont-Carmel au couvent des Carmes de Toulouse, du buste de l'artiste par lui-même, provenant du cabinet de M. Castel, du buste de François de Nupces, président au Parlement de Toulouse, provenant des Récollets, du buste de Jean-Pierre Rivals, et enfin d'un fragment de bas-relief en marbre provenant du mausolée du maréchal d'Ambres à Lavaur[4].

Hélas ! le catalogue du musée ne mentionne plus aujourd'hui ni le modèle de la statue de Louis XIV, ni la Religion, ni l'Espérance, ni saint Mathieu, ni saint Jean, ni Diane, ni Zéphire... Cependant le musée Saint-Raymond a hérité, sans legs ni inventaire, de la maquette en cire du beau monument de Louis XIV avec ses bas-reliefs savamment et élégamment composés, de la Religion et de l'Espérance, d'ailleurs assez froides, de Flore, qui en chemin a dû perdre Zéphire sans doute définitivement égarée, de saint Mathieu et de saint

1. Desazars de Montgaillard, *Les salons de peinture au XVIIIe siècle*, p. 13.
2. *Catalogue des ouvrages exposés au Salon de l'Hôtel de Ville par l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture pendant six jours qui ont commencé le jour de la Saint-Louis..*, p. 5.
3. N°s 859 et 858 du catalogue Roschach.
4. N°s 863, 857, 860, 861, 862, 854 du catalogue Roschach.

Jean. « Ces cires et ces terres cuites, m'écrit le savant conservateur M. Cartailhac, gisaient dans un fond de placard quand nous avons organisé le musée Saint-Raymond. » La maquette du monument royal méritait pourtant beaucoup mieux.

Il faut avouer par contre que les portraits en terre cuite du musée des Augustins sont mal dégrossis, peu vivants, peu intéressants en somme pour des yeux habitués aux œuvres analogues du XVIIIe siècle. Le buste du président de Nupces est d'un travail honnête et sans attrait; le médaillon de Louis XIV a vraiment belle allure; quant aux saints en terre cuite, ils sont conçus dans le grand style et gauchement exécutés; le fragment du mausolée du maréchal d'Ambres peut être qualifié d'insignifiant. Restent enfin au musée le buste colossal de Louis XIV, en terre cuite peinte de couleur grise, et une tête de vieillard (peut-être celle de saint Pierre), qui ne manquent pas d'accent[1]. Mais tout cela ne nous donne pas une idée bien haute ni bien exacte de l'artiste qui passa à Toulouse les quarante dernières années de sa vie, travaillant beaucoup, et n'hésitant jamais à se réclamer de l'Académie de Paris.

De son bel effort artistique, peu de chose en somme a subsisté. Tous les travaux qu'il avait exécutés en 1705 pour la chapelle des Pénitents Blancs, à la suite d'une sorte de concours, et dont il avait eu tant de peine à se faire payer, ont été détruits[2]. Les bas-reliefs qu'il exécuta à l'église Saint-Jérôme de Toulouse existent toujours : mais par les jours les plus clairs on n'en peut même distinguer le sujet, et il faut se borner à en louer la disposition décorative très simple dans un curieux édifice en rotonde. Le grand bas-relief, d'allure aimable et classique, exécuté pour la salle des concerts, et qui représente dans un bois sacré Apollon entouré des Muses, est aujourd'hui couvert de poussière et entièrement caché par le rideau d'un cinématographe. Quant au monument de Pau, pas le

1. Dans le récent catalogue du musée de Toulouse, les œuvres de Marc Arcis sont inscrites sous les n°s 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886.

2. Cf. à ce sujet dans le *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*, nouvelle série, n° 39, p. 443, une communication de M. Adher qui a été complétée dans la séance du 23 avril 1912 par une autre communication du comte Bégouen.

moindre vestige, pas un dessin, pas un croquis, pas même une estampe de la place Royale avant qu'il fût détruit!

La même malchance poursuivit Arcis dans la commande qui, en 1715, lui fut faite pour la cathédrale de Montauban. La *Biographie toulousaine* avance sans hésiter que cet édifice « fut orné par Arcis de dix statues colossales qui subsistent encore ». Sur ce point comme sur tant d'autres la *Biographie toulousaine* est en défaut. Les archives du département de Tarn-et-Garonne conservent le « devis des ouvrages de sculpture qu'il convient de faire pour l'ornement du dessus de l'entablement du premier ordre d'architecture de la façade de l'église cathédrale de Montauban [1] ». Or le marché passé entre l'architecte Simon et le sculpteur Marc Arcis, qui n'a garde d'oublier son titre d'académicien, ne porte que sur les statues des quatre Évangélistes représentés debout et que sur celles de quatre pères de l'Église, saint Ambroise, saint Augustin, saint Chrysostome et saint Athanase, représentés assis. Les statues des quatre Évangélistes sont toujours en place, mais affreusement mutilées; celles de saint Ambroise et de saint Augustin, au lieu d'être disposées « sur l'entablement du premier ordre d'architecture de la façade », se trouvent au fond et à l'intérieur du monument, de chaque côté du chœur. Quant à celles de saint Chrysostome et de saint Athanase, personne n'en a jamais entendu parler pour l'excellente raison que probablement elles n'ont jamais été exécutées.

En effet, la cathédrale de Montauban, dont les plans avaient été dressés en 1685 par l'architecte François d'Orbay [2] et rappelaient ceux de Saint-Roch de Paris et de toutes les églises de la seconde moitié du XVIIe siècle, ne devait avoir qu'une tour derrière le chœur à la façon de beaucoup de monuments romains. La façade un peu théâtrale, mais, somme toute, harmonieuse, comportait donc comme ornements quatre statues colossales debout, de onze pieds de hauteur, « répondant sur les colonnes du premier ordre d'architecture » qui sont de chaque côté du portail principal, et quatre statues de même

1. Archives de Tarn-et-Garonne, C 67^{40}.

2. La cathédrale étant construite aux frais du roi, il était naturel que les plans en fussent donnés par un architecte du roi résidant à Paris.



Cliché Couzi.

Apollon entouré des Muses, bas-relief par Marc Arcis.
(Ancienne Salle des Concerts de Toulouse.)

dimension, mais assises, « au droit des pilastres des ailes de la façade sur les socles répondant auxdits pilastres ».

Or il arriva, en 1722, qu'une partie de la nef s'écroula et qu'on craignit un nouvel accident, étant donné que le poids de la tour commencée derrière le chœur devait porter sur des constructions dont la solidité n'était pas certaine [1]. On se décida donc à construire deux tours sur la façade qui en devint horrible et qui dès lors ne pouvait plus, semble-t-il, accueillir les statues assises du pauvre Marc Arcis. Deux de ces statues sans doute étaient déjà finies lorsque l'accident se produisit : elles restèrent à l'abandon pendant un siècle et demi, jusqu'à ce que l'archiprêtre actuel, M. le chanoine Pottier, dont le goût et l'érudition ne peuvent être trop vantés, leur eût trouvé une place décente qui les mît en valeur.

Il y a dans cette partie de l'œuvre de Marc Arcis — qui ne devait recevoir que 850 livres par statue — une grandeur peut-être un peu théâtrale, mais du sérieux, de la conscience et un effet décoratif heureux.

Quant aux statues des quatre Évangélistes, comment en parler? Un an après la consécration de la cathédrale, le chapitre protestait énergiquement contre les malfaçons de la construction et contre la médiocre qualité des matériaux employés. « Il y a, disaient les chanoines dès 1740, sur le frontispice de l'église six statues colossales de pierre [2] si endommagées qu'elles menacent d'une ruine prochaine et dont la chute causerait de grands dommages à l'église et peut-être la mort de plusieurs personnes. » Et l'architecte était obligé de convenir que « les pierres des statues sont *gelisses,* mais non pas au point, ajoutait-il, qu'elles peuvent tomber à gros morceaux » ; et il terminait par cette remarque inquiétante : « S'il y a quelque partie

1. Les archives de Tarn-et-Garonne conservent sous la cote C 67 [41], un curieux rapport d'expertise sur l'accident de 1722, la réplique de l'architecte Simon et une lettre de l'intendant de la province, M. de Saint-Maurin, d'où l'on peut déduire les plans primitifs de la cathédrale et les modifications apportées en cours d'exécution.

2. Je crois qu'il n'y avait sur la façade de l'église que quatre statues; car la place des deux autres reste introuvable, et un *État des réparations nécessaires à faire dans l'église cathédrale de Montauban* qui semble remonter à la même époque porte : « Une des quatre statues colossales représentant l'évangéliste saint Luc est sans tête, les autres ont été ébranlées, et elles auraient toutes besoin d'un vernis pour les mettre à l'épreuve des injures du temps. » Archives de Tarn-et-Garonne, C 68, 2.

qui menace, on pourra l'assurer avec des liens de fer[1]. » Hélas! en dépit de cet optimisme, le chanoine syndic général Gouttes est obligé, le 7 février 1751, de faire savoir au roi qu' « une partie du fronton vient actuellement de s'abattre et d'écraser dans sa chute une corniche ou entablement avec une statue colossale[2] ».

Ainsi la même mésaventure qui était survenue à Marc Arcis lorsqu'il cherchait le marbre nécessaire à la statue de Pau se reproduisait à Montauban, une fois son œuvre terminée : les matériaux ruinaient la conception et l'effort du sculpteur. Cependant, dans le contrat de 1715, on avait bien spécifié que la pierre serait « prise de la carrière dite de Las Granges, de la plus convenable et mieux conditionnée pour l'exécution de l'ouvrage ». Pourquoi Marc Arcis ne s'était-il pas transporté lui-même à Bruniquel, dans la carrière de Las Granges, et n'avait-il pas constaté que la pierre, comme le reconnaîtra plus tard un rapport officiel, « en est molle et spongieuse et qu'aux premiers froids elle se brise en éclats quand elle a été imbibée des eaux de la pluie[1] » ? Comme son élève Parant, qui décora de statues aujourd'hui informes le fronton du Capitole de Toulouse, il se désintéressa trop de la qualité de la matière, et la matière a emporté la pensée : on doit considérer comme un bonheur que les deux statues de Montauban qui devaient décorer l'extérieur de l'édifice aient dû chercher asile à l'intérieur et aient ainsi échappé à une sorte d'émiettement caricatural.

Du moins Marc Arcis put-il, à Toulouse, œuvrer sur des matières qui nous ont transmis fidèlement le témoignage de son grand talent : le marbre dans les statues des Évangélistes qui décorent le chœur de Saint-Étienne, le plomb dans le retable de Saint-Sernin. C'est là, et là presque exclusivement, qu'il convient d'étudier ce bon sculpteur mal servi souvent par le plâtre, la terre cuite ou même la pierre de taille, mal à l'aise aussi dans le genre du portrait, et se plaisant avant tout aux grands sujets et aux grands effets. Peut-être les statues exécutées pour

1. Archives de Tarn-et-Garonne, C 68, 1.

2. Id., C 68, 3. Si les huit statues commandées à Arcis ont été exécutées, il est à présumer que deux auront été complètement détruites dans des accidents de ce genre.

la chapelle du Mont-Carmel du couvent des Carmes étaient-elles très supérieures aux maquettes que conserve le musée de Toulouse; il faut songer qu'une réduction d'œuvres colossales paraît toujours maladroite et trop peu soucieuse du détail. Qui sait même si les bustes de terre cuite dont nous avons parlé n'étaient pas de simples études en attendant que les circonstances permissent une exécution plus raffinée et plus habile?

En tous cas, les Évangélistes de la cathédrale Saint-Étienne rappellent, avec plus de feu, les meilleures productions parisiennes du même genre et de la même époque : Marc Arcis joint volontiers au personnage principal une figure d'ange ou d'enfant et enveloppe le tout d'un mouvement de draperies un peu tourmenté, mais élégant et puissant; le geste est rapide et l'exécution savante. Les Évangélistes de Marc Arcis ne seraient pas déplacés dans la chapelle de Versailles, et l'élève de Girardon, qui semble n'avoir pas ignoré le Bernin, a conservé toute la souplesse, toute la distinction, toute la belle tenue enseignées à l'Académie royale de Paris.

Mais son chef-d'œuvre est certainement le retable en plomb doré qui lui fut commandé pour le maître-autel de Saint-Sernin. On ne le voit plus guère aujourd'hui, caché qu'il est par un médiocre autel moderne, et il faut le regretter sincèrement[1]. Traité en bas-relief, le sujet offre un noble mélange de réalisme et d'élégance : on sait que saint Sernin refusant de sacrifier aux faux dieux fut attaché au taureau destiné à l'immolation et traîné par l'animal furieux jusqu'à l'endroit où s'élève aujourd'hui l'église du Taur. Nouveauté aussi logique que hardie, c'est le taureau qui apparaît au centre de la composition, un taureau énorme, descendant éperdument les marches de l'autel le long desquelles on aperçoit le corps et la face douloureuse du martyr. L'expression du sentiment est un peu conventionnelle; mais il ne sied pas qu'un saint souffre comme un supplicié vulgaire. Debout le grand-prêtre contemple, sans un geste, la scène terrible; par contre, des femmes épouvantées et d'une grâce raphaëlesque un peu lourde s'enfuient; à l'arrière-

1. Il est même impossible de photographier cet excellent morceau; je ne sais à quelle date il fut exécuté ni quel prix il fut payé.

plan les flammes du sacrifice montent vers le ciel. L'ensemble a du mouvement, de la grandeur, et, sans quelques formes pesantes et maladroites, on pourrait considérer ce morceau comme un des meilleurs qu'ait inspirés l'esthétique académique du XVIIe siècle.

N'eût-il exécuté que ce seul retable, Marc Arcis eût bien mérité de ses compatriotes, et nous savons qu'il travailla pour eux bien ailleurs, que même il fut mandé à Rieux et à Lavaur, qu'en un mot rien ne se fit d'important en sculpture dans la région toulousaine sans qu'il fût pressenti et consulté. C'est ainsi que l'académicien vieillissait au milieu du respect général dû à ses talents, dû peut-être aussi à son titre.

Car ce titre, il ne l'oublia jamais, et nous en avons la preuve dans le curieux incident qui marqua la fin de sa carrière. En 1726, après plusieurs tentatives de quelques particuliers [1], la ville de Toulouse décida enfin d'organiser l'enseignement public des beaux-arts et confia à Antoine Rivals le soin d'établir une véritable école académique, sans toutefois que le peintre toulousain crût devoir demander l'assentiment de l'Académie de Paris. Lorsqu'il mourut, le 7 décembre 1735, les Capitouls, satisfaits sans doute des résultats obtenus, voulurent maintenir l'école, et, le 8 février 1736, le maire désirant donner Guillaume Cammas comme successeur à Rivals, insiste sur « la nécessité qu'il y a de nommer un peintre pour faire les portraits de MM. les Capitouls et les autres ouvrages de peinture dont la ville peut avoir besoin [2] ». Arcis n'était que sculpteur; Cammas était peintre et architecte : de là sans doute les précautions oratoires du maire qui prévoyait certainement la candidature du vieil artiste.

En effet, dès le 14 décembre 1736, le « huitième point » à examiner en séance par les Capitouls est « un mémoire pré-

1. Il semble bien que J. P. Rivals ait bénéficié sinon d'une subvention, du moins de l'hospitalité des Capitouls à l'hôtel-de-ville de Toulouse quand il réunit des élèves. Peut-être, vers 1683, Raymond Lafage ouvrit-il, lui aussi, une école; mais cela, en tous cas, ne dura que fort peu de temps. En 1693, l'amateur Bernard Dupuy du Grez fonda une école publique et gratuite de dessin d'après le modèle vivant; mais cette école avait déjà disparu en 1700, et il semble que le peintre Jean Michel ait essayé en vain de provoquer la création consentie enfin en 1726. M. Desazars de Montgaillard a étudié toutes ces tentatives (Cf. *L'art à Toulouse*, p. 48-86).

2. Archives de la ville de Toulouse, *Registre des délibérations*, BB 50, fol. 6.

senté par M. d'Arcy, de l'Académie de Peinture[1] ». Mais ce jour-là on n'alla pas plus avant que le troisième point, et c'est seulement le 13 décembre de l'année suivante que le sculpteur, ayant vu Cammas choisi le 18 juillet comme peintre de la ville, obtient qu'on porte à l'ordre du jour la question de savoir « si le conseil de ville veut, maintenant que M. Rivals est décédé, continuer la même dépense qu'elle faisait de son vivant pour l'entretien d'une école de dessin et si on veut en confier la direction au s^r Darcis et sous lui au s^r Cammas[2] ». Mais cette fois encore, à cause de l'heure tardive, l'ordre du jour ne fut pas épuisé.

Cependant Marc Arcis se méfiait : le 6 novembre 1737, Cammas avait commencé ses cours avec un succès considérable, semble-t-il[3], et l'académicien plus qu'octogénaire écrivit à ses confrères de Paris la lettre de bonne année habituelle, tout en les informant que « Messieurs de l'hôtel-de-ville de Toulouse, après un délai de deux ans, étaient sur le point de faire l'établissement de l'Académie de dessin et de conclure cette affaire en sa faveur, et que même les étudiants s'offrent, si cela ne réussit pas du côté de l'hôtel-de-ville, de la tenir à leurs frais et sous sa direction, mais qu'au surplus il ne veut pourtant rien accepter sans l'aveu et la permission de l'Académie[4] ». Marc Arcis ignorait-il donc que Cammas avait ouvert son cours? Considérait-il ces leçons comme le prélude de la fondation d'une école académique officiellement patronée par l'Académie de Paris? En tous cas, il se souvenait qu'en 1676 cette Compagnie avait prévu des sortes de ramifications provinciales de son enseignement, et qu'elle avait même élaboré un règlement dont l'article II était le suivant : « Que lesdites écoles seront gouvernées et conduites par les officiers que l'Académie royale commettra, lesquels seront tenus de se conformer à la discipline de ladite Académie et de suivre les préceptes et manières d'enseigner qui y seront résolus[5]. » La

1. Archives de la ville de Toulouse, *Registre des délibérations,* BB 50, fol. 44.
2. *Ibid.*, fol. 81.
3. *Ibid.,* fol. 86.
4. *Procès-verbaux de l'Académie..,* t. V, p. 223.
5. Cf. Vitet, L'*Académie royale de peinture et de sculpture,* p. 282.

tactique de Marc Arcis consistait donc à faire valoir la nécessité de rattacher l'école académique de Toulouse à l'Académie de Paris et à s'emparer de la direction à la faveur de son titre d'académicien. De Paris d'ailleurs, on lui répond poliment qu'il a « déjà la permission de faire tout ce qu'il trouverait de convenable pour le progrès de la peinture et de la sculpture [1] ».

Mais les choses ne marchèrent pas aussi simplement qu'il l'aurait désiré; le 14 janvier 1738, le « quatrième point » de l'ordre du jour de la séance municipale « est pour savoir si l'assemblée trouve à propos de continuer la dépense de 400 livres pour les frais de l'école de peinture dont le s^r^ Rivals avait la conduite et dont les assemblées ont été interrompues depuis la mort audit s^r^ Rivals; l'assemblée sera aussi instruite que le s^r^ Cammas, qui a été nommé peintre de la ville à la place dudit feu s^r^ Rivals, a recommencé les exercices de cette école depuis le 6 novembre dernier avec beaucoup de succès, sa réputation y ayant attiré un grand nombre de jeunes gens de tous les états qui cherchent à se perfectionner dans les arts du dessin, peinture et sculpture, et qu'il paraîtrait convenable de charger ledit s^r^ Cammas de la conduite de cette école, attendu qu'il paraît très capable de se bien acquitter de son emploi et qu'il a même fait quelque dépense à ce sujet dont il est juste qu'il soit remboursé ». « Sur le quatrième point, poursuit le procès-verbal, il a été délibéré de continuer annuellement le fonds de 400 livres pour fournir aux frais de l'école; que le s^r^ Cammas, peintre de l'hôtel-de-ville, qui en avait déjà fait l'ouverture depuis le mois de novembre dernier, en aura la conduite sous l'autorité de MM. les Capitouls... » Mais il fallait bien ménager l'amour-propre du vieux sculpteur; et pourquoi du même coup ne pas accorder une satisfaction platonique à l'Académie royale de Paris? Aussi la délibération porte en outre « que le s^r^ Arcis, sculpteur célèbre, sera prié d'assister aux exercices lorsque ses affaires et sa santé lui permettront, et que, toutes les fois qu'il y assistera, il y présidera [2] ».

1. *Procès-verbaux de l'Académie..*, t. V, p. 224.
2. Archives de la ville de Toulouse, *Registre des délibérations*, BB 50, fol. 85-86.

Cet honorariat ne fit point l'affaire du sculpteur célèbre qui se demanda sans doute en quoi pouvait bien consister la présidence d'une leçon entièrement faite par un autre, à qui revient d'ailleurs « la conduite » de l'école. Il en écrivit donc à Paris et se réclama de l'article II du règlement de 1676. Mais l'Académie, où personne peut-être ne se souvenait plus de lui, trouva sa susceptibilité exagérée, craignit sans doute d'introduire de la sénilité dans l'enseignement, et fit répondre que la présidence des exercices étant accordée à Marc Arcis, « elle juge que, par cette clause, les privilèges de l'Académie royale de peinture et sculpture ne souffrant aucune atteinte, ledit s^r Darcis ne doit point faire de difficulté de se conformer à la dite délibération [1] ».

Est-ce après cette fin de non-recevoir que Marc Arcis dépité « ouvrit chez lui une école gratuite de dessin », et, comme le dit Malliot, « la ferma bientôt pour mettre fin aux querelles sanglantes de ses élèves avec ceux de G. Cammas » ? Sans doute, puisque cette tentative eut lieu « peu de temps avant sa mort », et qu'il décéda le 26 octobre 1739, vingt mois environ après avoir été débouté de ses prétentions. Le fait démontre du moins qu'à l'âge de quatre-vingt-trois ans il avait conservé une rare énergie et qu'une partie de la jeunesse lui était restée fidèle.

Mais je crains bien que ce doyen de l'Académie royale, qui avait mis en ses confrères son dernier espoir, ne soit mort ulcéré de ce qu'il considéra sans doute comme un déni de justice. Du moins son titre valut-il à ses fils, en 1743, la faveur d'être « exemptés de contribuer à l'achat des miliciens [2] », et les Toulousains purent se convaincre alors que la protection de l'Académie de Paris n'était pas négligeable.

1. *Procès-verbaux de l'Académie..*, t. V, p. 225-226.

2. Le procès-verbal de la séance du 23 février 1743 rapporte que le directeur de l'Académie Coustou avait présenté au contrôleur général « un mémoire au sujet des fils de M. Darcis, sculpteur et académicien établi à Toulouse, pour que, conformément aux privilèges de l'Académie et à la noblesse de leur art, ils soient exemptés de contribuer à l'achat des miliciens. Le ministre, continue le procès-verbal, a approuvé la représentation et a promis d'en écrire à l'intendant de la province »

CHAPITRE X

PRIX DE ROME.

En 1872, l'administration des Beaux-Arts prélevait sur les trésors du Louvre deux tableaux anonymes pour les déposer au musée de Saint-Lô : l'un d'eux est certainement le morceau de réception d'Amand qui, en 1767, offrit à l'Académie un *Magon devant le sénat de Carthage*[1]; mais l'autre, sentimentalement intitulé *Les Malheurs de la guerre* dans le plus récent catalogue[2], ne se laisse pas aussi aisément identifier. A une sorte de général romain, en qui je ne peux guère me décider à reconnaître Louis XIV, une allégorique Générosité montre une mère à genoux pressant contre elle deux enfants; plus loin des prisonniers semblent implorer ce guerrier près duquel se tient une Minerve casquée; ces prisonniers sont des Européens gardés par des esclaves noirs; ils regardent le général avec admiration, tandis que des chefs africains à cheval, entourés d'enseignes bizarres, se penchent vers lui comme pour converser. Dans le lointain un paysage étrange et imprécis, d'où se dégage une impression d'exotisme; et enfin, aux pieds de Minerve, les symboles inattendus de la peinture et de la sculpture, en qui se révèle l'origine académique du morceau. Cette palette, ce plâtre, cette lyre

1. J'ai expliqué ailleurs (Cf. *Les Collections de l'Académie*, p. 150), comment ce tableau destiné sans doute à Grenoble, où le signalent à tort Duvivier en 1812 et tous ceux qui s'en sont par la suite rapportés à lui, est resté au Louvre jusqu'en 1872 dans quelque réserve où il finit par perdre son identité.

2. Gaëtan Guillot, *Catalogue du musée de Saint-Lô*, Saint-Lô, 1905. Ce petit ouvrage est d'ailleurs fait avec goût, conscience et compétence. Les deux tableaux dont il est ici question portent les numéros 79 et 80. L'œuvre d'Amand est dans un état de conservation lamentable.

et cette plume, dans un pareil sujet, n'est-ce pas comme l'hommage rendu à la Compagnie pour qui l'œuvre fut exécutée?

Au reste, les attitudes un peu théâtrales, les allégories, les études de nu largement et un peu confusément distribuées au premier plan de droite, le général romain lui-même, sentent l'Académie, et l'Académie à ses débuts. Mais nul morceau de réception ne répond à un pareil sujet, et longtemps ce mystérieux tableau m'obséda.

Une étude attentive de la série des travaux exécutés en vue du prix de Rome[1] me fit entrevoir la solution. De même que sous Louis-Philippe on avait, à Versailles, dans le salon de Mercure, placé, comme dessus de porte, en face du morceau de réception de Blanchard, le tableau avec lequel Bonnemer obtint le prix de 1665, sans se douter qu'on affrontait l'œuvre d'un élève à celle d'un académicien[2], de même, en 1872, on expédia à Saint-Lô, comme pour se faire pendants, un morceau de réception et un tableau de concours tombés dans un commun anonymat. Les procès-verbaux de l'Académie nous apprennent en effet que, le 6 mars 1666, le jour même où Errard et les premiers élèves envoyés par le roi à l'Académie de France à Rome viennent prendre officiellement congé de la Compagnie, Monsieur du Metz propose « pour le sujet du prix royal le traité que le roi a fait avec les princes de la côte d'Afrique pour le rachat que Sa Majesté a fait de tous les esclaves chrétiens, de quelque nation qui se puisse être qu'ils seront trouvés en ces lieux-là, et, pour exprimer ce sujet aux étudiants, la Compagnie a prié Monsieur Le Brun d'en faire la description pour être en la prochaine assemblée publiée aux étudiants[3] ».

Nous n'avons pas la description de Le Brun : mais comment ne pas reconnaître dans le curieux tableau du musée de Saint-Lô la commémoration de l'acte généreux de Louis XIV? Et qui sait si ce n'est pas Louis XIV lui-même que le lau-

1. Cf. *Archives de l'art français*, documents, t. V, p. 273 et suivantes, et la *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, publiée par MM. G. Guiffrey et Barthélemy.

2. A. Fontaine, *Les Collections de l'Académie royale*, p. 40 et 218.

3. Procès-verbal de la séance académique du 6 mars 1666.

réat proclamé le 27 février 1667, Nicolas Rabon[1], a voulu représenter sans peut-être l'avoir jamais vu? Nul inventaire malheureusement ne donne sur l'œuvre des détails précis; mais nous savons que Nicolas Rabon seul présenta un tableau sur ce sujet, et, du moment où nous pouvons affirmer que la toile du musée de Saint-Lô est celle qui remporta le prix, le nom du peintre ne peut plus être mis en doute.

Or il suffit de comparer exactement chaque détail du tableau avec chaque ligne du procès-verbal du 6 mars 1666, pour que naisse et se fortifie la conviction : ces princes africains, ces guerriers chrétiens, cet empereur romain XVIIe siècle, ces attributs des arts ne peuvent se trouver réunis dans ce tableau par un simple hasard, et je ne vois que le sujet imposé par Du Metz capable de fournir une explication simple et logique.

La seule objection sérieuse serait celle-ci : nous ne suivons pas nettement le tableau depuis son entrée à l'Académie jusqu'à nos jours. Toutefois l'inventaire de l'an II signale plusieurs « tableaux de prix » sans en spécifier le sujet, et l'on conviendra qu'à une époque où l'on ne pensait pas aux *Malheurs de la Guerre,* il était difficile de dire ce que celui-ci représentait. Il resta donc sans doute au Louvre, dans quelque magasin, jusqu'à son départ pour Saint-Lô.

1. Les procès-verbaux nous apprennent que, si le sujet fut donné dès le 6 mars 1666, le résultat du concours ne fut proclamé que le 27 février 1667, quoique Rabon se fût seul présenté. Nicolas Rabon était fils de Pierre Rabon qui avait été reçu académicien, le 3 juillet 1660, sur un portrait de Ratabon. Le portrait est perdu; toutefois le Cabinet des Estampes possède la gravure d'un portrait de parlementaire dû à Pierre Rabon, et l'étude approfondie des armoiries qui se trouvent au bas de la pièce permettra peut-être de dire si l'on n'est pas en présence d'une reproduction du portrait de Ratabon. Ni l'un ni l'autre des Rabon ne semblent avoir travaillé aux Gobelins; il ne reste sans doute rien de Pierre qui, d'après les *Comptes des Bâtiments du roi,* avait exécuté en 1667 la copie d'un crucifix d'après Le Brun moyennant 150 livres, et en 1671 « un grand tableau représentant le portrait du roi à cheval », moyennant 600 livres. De Nicolas Rabon, qui ne reçut aucune commande mentionnée aux *Comptes des Bâtiments,* nous ne connaissons que le tableau du musée de Saint-Lô; son morceau de réception (1681) représentait l'*Académie de Saint-Luc demandant M. Le Brun pour son prince à qui elle offre une couronne.* Le Brun ne dédaignait pas ces sortes d'hommages, et, dès le 2 avril 1667, alors que le sujet de concours du grand prix royal était encore choisi parmi « les actions héroïques du roi », l'Académie avait résolu de faire représenter « l'audience que le roi a donnée en personne publiquement à M. Le Brun ». Il ne semble pas cependant que le concours ait porté sur ce sujet. Pierre Rabon vécut de

Ce qu'il vaut, je ne sais trop : il a les mêmes qualités de composition, de conscience, de tenue que beaucoup d'autres de la même époque; il a aussi les mêmes défauts, et la couleur de brique n'en est point belle. Mais on comprend qu'il ait été confondu avec les tableaux des maîtres eux-mêmes et traité aussi honorablement, ou plutôt aussi misérablement. En tous cas, il a pour nous le précieux mérite de démontrer seul avec la *Renommée présentant le portrait du roi aux quatre parties du monde,* de Bonnemer, quel talent était nécessaire aux jeunes peintres de 1665 et de 1667 pour être admis à la pension du roi de France. Ces deux œuvres ont une valeur historique considérable et témoignent des fortes études qui se faisaient à l'école académique. Les prix de Rome d'autrefois n'étaient certes pas inférieurs à ceux d'aujourd'hui, et, quoique les noms des jeunes gens qui les méritèrent soient parfois restés obscurs, nous aimons à retrouver en eux les consciencieux ouvriers qui embellirent Versailles et les châteaux royaux sans autre souci que de collaborer modestement à un ensemble harmonieux et noble.

Mais il faut nous résigner à ignorer presque tout de leur vie, de leurs premières études, de leur séjour à Rome, et c'est par simple désir de ne pas oublier un des plus beaux efforts artistiques français que je vais essayer de rassembler ici quelques renseignements sur l'école académique et ses lauréats.

Dès sa fondation, la Compagnie s'assigna une mission d'enseignement. « L'Académie, lit-on à l'article IV des statuts de 1648, sera ouverte tous les jours de la semaine, excepté les dimanches et les fêtes qui sont dédiés à la dévotion, en hiver depuis trois heures après midi jusqu'à cinq, et en été depuis six heures aussi après midi jusqu'à huit, dans laquelle la jeunesse et les étudiants seront reçus pour dessiner et profiter des leçons qui se feront en payant toutes les semaines ce qui se donne ordinairement pour entretenir le modèle[1]

1619 à 1684 et Nicolas de 1644 à 1686. D'après le registre de Reynès publié par Fidière, Nicolas mourut à Ermont chez son frère, curé de cette paroisse.

1. Les étudiants travaillaient jusqu'à cette époque chez un maître comme des apprentis : le mot *ordinairement* indique qu'on y posait le modèle aux frais des étudiants ;

qui sera mis en attitude par l'ancien qui sera en mois ; et lorsqu'il plaira à Sa Majesté en faire les frais à l'instar de celle du grand duc de Florence, chacun y pourra dessiner sans rien payer. » Hélas! il plut à sa Majesté d'en faire les frais : mais les étudiants qui n'étaient pas fils d'*académistes* ou fils de *maîtres*, virent leur droit d'inscription fixé à un écu d'or, sans préjudice, semble-t-il, d'une cotisation hebdomadaire[1]. A cela près, les intentions de l'Académie se réalisèrent; les heures d'exercices changèrent, ce qui amena les élèves à travailler à la lampe et greva d'autant le budget[2]. Il n'y eut même pas que les étudiants à dessiner dans l'Académie : nous avons vu que Martin de Charmois, le premier directeur, ne dédaignait pas de se mêler à la jeunesse[3]; plus tard, on décida que les académiciens eux-mêmes pourraient profiter de la pose du modèle, et cette résolution ne peut guère avoir été prise qu'à la demande des intéressés[4]; mais ils durent vite trouver des inconvénients

mais nous n'avons guère de renseignements sur l'éducation que pouvaient recevoir chez un homme comme Simon Vouet des élèves tels que Mignard et Le Brun. La véritable originalité de l'enseignement académique consiste dans l'institution d'une sorte d'école publique où les élèves pouvaient profiter des conseils et des corrections des artistes les plus réputés, que ces artistes eussent ou non la vocation pédagogique.

1. La contribution d'un écu d'or, qui paraît énorme, est exigée à l'article IX du contrat passé le 4 avril 1651 « entre les peintres et les sculpteurs de l'Académie royale et les maîtres desdits arts ». Cette contribution fut payée plusieurs fois, comme le prouvent les procès-verbaux. Lors de la Jonction, les fils de maîtres ne paient pas, non plus que les fils d'académistes. Les apprentis des maîtres paient cinq sols par semaine, et « ne pourra être reçu qu'un de chaque maison », spécifie le procès-verbal de la séance du 12 septembre. Après la séparation de l'Académie et de la jurande, les maîtres et fils de maîtres sont taxés à 10 sols par décision du 28 octobre 1656; mais la délibération du 10 février 1663 prouve qu'à cette date les fils de maîtres n'étaient plus habitués à payer, et le 14 avril on décide « que les fils de maîtres paieront comme auparavant pour dessiner à l'Académie, à la réserve de ceux qui seront jugés mériter le prix... et aussi à l'exception de ceux dont les pères sont défunts ». La délibération du 7 août 1660 nous apprend que le concierge faisait office de massier, et celle du 30 octobre 1666 que Le Brun avait le droit de laisser dessiner gratis.

2. Cf. en particulier la séance du 25 septembre 1658 : « Il a été résolu qu'on commencera lundi prochain à dessiner à la lampe selon l'ordre établi à l'Académie. »

3. « Cela fit un si grand éclat, dit la *Relation*... (p. 17), que tous ceux qui aimaient cette profession venaient voir cet exercice avec joie; en effet l'on ne saurait exprimer le plaisir qu'il y avait de rencontrer en une si grande compagnie de personnes d'une même profession tant d'habiles hommes assemblés dans une si charmante cordialité, dessiner avec la jeunesse, l'instruisant par leur exemple aussi bien que par leurs paroles. »

4. Le procès-verbal de la séance du 29 décembre 1668 prévoit encore « que les académiciens ou les maîtres qui désireront dessiner choisiront leurs places préférablement

à travailler au milieu d'élèves souvent indisciplinés, et, en 1714, quand le secrétaire Nicolas Guérin nous décrit l'école du modèle, il ne fait aucune allusion à la présence d'académiciens ou d'étrangers parmi les étudiants[1].

Ce n'était pas sans peine que l'école avait réussi à recruter des élèves : dès que la Maîtrise avait compris le danger que lui faisait courir l'innovation de sa rivale, elle s'était adressée à Simon Vouet pour organiser la concurrence, et la *Relation* avoue que les récompenses proposées par elle attirèrent « quelques déserteurs, outre les enfants et les apprentis des maîtres, de sorte qu'en effet il demeura un très petit nombre d'étudiants à l'Académie royale[2] ». Elle nous apprend aussi que Testelin l'aîné, dans cette grave conjoncture, « entreprit l'exercice du modèle à ses propres frais, et par son assiduité et ses bons exemples... réussit si bien qu'il fit revenir à son parti tout ce qu'il y avait alors d'étudiants qui dessinaient raisonnablement. Les académiciens même, ajoute-t-elle, furent si touchés de son exemple et se ranimèrent tellement que cette entreprise des maîtres, bien loin de nuire à l'Académie, servit comme d'un aiguillon pour faire reprendre et poursuivre les exercices avec autant de vigueur que jamais ». Malheureusement nous ne pouvons ajouter absolument foi aux affirmations que l'amour fraternel semble avoir inspirées à Testelin le cadet. En effet les tentatives de Simon Vouet sont antérieures au mois de juillet 1649, date de la mort de cet artiste, et les procès-verbaux rédigés par Testelin lui-même nous font connaître que le 7 septembre 1652 « Girard, le modèle, ayant représenté qu'il ne pouvait tenir l'Académie pour le peu d'écoliers qui y viennent dessiner, a demandé de suspendre pour quelque temps de faire ses fonctions et a remis les clefs de la salle entre les mains de M. Testelin, secrétaire ». Ce n'est que le 11 novembre suivant qu'on arrête que « Girard, le modèle, re-

aux étudiants, que les officiers de l'Académie pourront faire garder leurs places si bon leur semble pourvu qu'ils y viennent actuellement dessiner, exclusivement à tous autres ».

1. *Description de l'Académie,* p. 257-260. Germain Brice, dans sa *Description de Paris,* ne semble pas supposer non plus que l'école soit ouverte à d'autres personnes qu'aux étudiants.

2. *Relation..*, p. 33.

commencera d'aujourd'hui en huit jours ses fonctions ».

A la fin de novembre 1649, Juste d'Egmont déclare avoir reçu des étudiants, pour les quatre premières semaines, la somme de 21 livres 10 sols. Tous ceux qui n'étaient point fils d'académistes étant astreints à une contribution de 5 sols par semaine [1], il y avait donc alors au moins 22 étudiants à l'Académie, sans compter les fils d'académistes, les privilégiés qui certainement devaient exister, et les jeunes gens dont la cotisation n'avait pu être perçue [2]. Il est vrai qu'en décembre la recette tombe à 13 livres 15 sols pour cinq semaines. C'est en novembre 1650 que le montant des cotisations est le plus élevé; l'Académie reçoit de ses étudiants 42 livres, ce qui suppose au moins 42 participants. Malheureusement en avril 1651 on retombe à 23 livres 15 sols, et ce n'est qu'après la jonction avec la Maîtrise qu'on arrive à 42 livres 15 sols. Cette somme fut-elle bientôt dépassée ? On ne saurait le dire, parce qu'à partir du mois de septembre 1651 nous n'avons plus aucun renseignement sur les contributions des élèves. Mais, puisqu'en 1652, on doit, faute d'étudiants, fermer l'école pendant deux mois, c'est que la Jonction n'avait pas donné tous les bénéfices escomptés, et je crois bien qu'il fallut attendre quelques années pour arriver enfin à un effectif régulier et fidèle.

A vrai dire, les professeurs semblent bien quelque peu responsables des premiers échecs de l'école. Tous n'avaient pas le zèle et le désintéressement de Louis Testelin, et nous sommes bien obligés de constater que, le 6 décembre 1653, « l'Académie étant assemblée à son ordinaire, sur ce qui a été remontré que, par la négligence de quelques-uns des anciens manquant aux fonctions de leurs charges, l'Académie demeurait sans modèle et les exercices étaient interrompus, il a été arrêté qu'à l'avenir ceux qui refuseront de faire leurs charges paieront l'amende suivant les statuts [3], et, en cas de refus seront

1. Je prends le chiffre de 5 sols parce que je le trouve fixé pour les apprentis des jurés le 12 septembre 1651; mais la délibération du 28 octobre 1656 permet de se demander si la contribution n'était pas en réalité de 10 sols.

2. Ces comptes sont publiés dans les procès-verbaux de l'Académie; ils commencent en novembre 1649 et finissent en septembre 1651.

3. L'article VIII des statuts de 1648 prévoit une amende de 10 livres, puis de 20, puis la déchéance pour l'ancien en mois, « s'il manque à se trouver pour faire l'ou-

démis et déclarés interdits des assemblées par affiche appliquée en la salle où l'on dessine, et, à l'égard de MM. Bustel et Baugin, ils seront mandés pour répondre aux plaintes faites contre eux ». Ainsi un bel artiste comme Philippe de Buyster (dont le nom est ici étrangement défiguré et qui rentra plus tard à l'Académie avec honneur) délaissait ses devoirs de maître au point que les exercices se trouvaient interrompus; il épuisait la patience de ses confrères et finissait, le 2 janvier 1655, par se faire exclure de la Compagnie, malgré le talent qu'on lui connaissait [1]. Comment espérer retenir les étudiants lorsque les professeurs se désintéressaient ouvertement d'eux? Il semble bien qu'en 1656, quoique les académiciens se fussent cotisés pour payer Girard le modèle, les professeurs aient continué à donner les plus mauvais exemples; car au mois d'octobre nous voyons tout à coup Le Brun, Errard et Bourdon s'offrir spontanément à faire les fonctions de la charge, et des artistes aussi occupés n'auraient pas assumé une telle tâche si l'école n'eût été en péril, si les étudiants ne se fussent éloignés de l'Académie. Quelques jours plus tard, c'est Girard lui-même qu'il faut exclure, et cette exclusion ne provient-elle pas de sa négligence provoquée par les mauvaises habitudes des professeurs et l'abandon de la plupart des étudiants? Je crains que l'année 1656 n'ait été une année de crise pour l'école : la caisse elle-même doit être vide, puisqu'on profite de la mésintelligence avec la Maîtrise pour faire payer les contributions aux maîtres et à leurs enfants [2]. Cependant la leçon ne fut pas pro-

verture de l'Académie, poser le modèle et faire les autres fonctions de sa charge, ou prier un des autres anciens de s'y trouver en sa place, ce qui n'empêchera pas qu'il ne répare son absence en s'y trouvant le mois suivant autant de fois qu'il aura manqué lorsqu'il aura été en charge ». Les règlements successifs de l'Académie ont toujours prévu des pénalités sévères contre le professeur qui n'accomplit pas sa fonction; mais on peut être sûr que les pénalités n'étaient guère appliquées.

1. Le procès-verbal porte l'annotation suivante : « M. Bustel étant présent a refusé de se soumettre, quoique la Compagnie lui ait fait des propositions pacifiques. »

2. Cf. séance du 28 octobre 1656 : « Le même jour, considérant la difficulté qui se trouve dans les contributions pour les frais ordinaires ou l'entretien du modèle et autres dépenses nécessaires, et, d'autant aussi que les Maîtres se sont séparés et ne contribuent point aux dépenses, laquelle deviendrait incommode à l'Académie, il a été résolu que les Maîtres et leurs enfants qui voudront dessiner paieront les 10 sols ordinaires et que les Académistes jouiront des privilèges ordinaires en affranchissant leurs enfants : et, en cas qu'ils n'y envoient pas leurs enfants, ils pourront y faire dessiner un de leurs élèves pour 5 sols. »

fitable et, le 4 janvier 1659, l'Académie examine « les plaintes qui ont été faites que plusieurs professeurs, manquant à faire les fonctions de leur charge, causent du trouble à l'Académie et pourraient l'anéantir si on n'y apportait le remède nécessaire ». Le 30 août de la même année, Gaspard de Marsy se voit menacé d'être révoqué de son rang de professeur s'il s'obstine dans sa négligence! Et le 7 juillet 1663, et le 8 mai 1665, et le 3 avril 1666, l'Académie s'occupe encore du recteur ou du professeur « défaillant »!

Du moins, si ces messieurs avaient apporté dans leur fonction la compétence nécessaire! Mais c'est pour nous un grand sujet d'étonnement de lire ceci dans la délibération du mois de janvier 1660 : « En confirmant la résolution prise en diverses assemblées précédentes sur la réception des professeurs, a été arrêté que nul n'entrera en la jouissance de cette charge et des privilèges qui y sont attribués qu'il n'ait premièrement fait connaître sa capacité en posant le modèle en présence de la Compagnie laquelle il convoquera pour cet effet. »

Cinq ans plus tard, l'Académie se montre encore plus exigeante et déclare que « ceux qui aspirent d'être reçus en la charge de professeurs seront tenus de dessiner auparavant l'espace d'un mois à l'Académie et d'y attacher leurs dessins pour faire connaître leur capacité [1] ». Quels scandales avaient donc pu provoquer une pareille délibération? Le 1er août de la même année, on avait déjà été obligé de rappeler aux officiers en exercice qu'ils ont le devoir de corriger les dessins des étudiants! Qui sait même si ce n'est pas pour astreindre le professeur à sa besogne matérielle qu'on prend le 31 octobre la délibération suivante : « Les professeurs qui sont obligés de faire des figures dans l'exercice de leur mois seront tenus de donner l'original qu'ils feront et particulièrement les sculpteurs donneront la terre cuite et non le plâtre. »

Au reste si l'on veut se rendre un compte assez exact des irrégularités graves de l'enseignement et de l'état d'esprit des étudiants, il faut se rappeler la plainte imprimée que dix-huit ou

1. Procès-verbal de la séance du 5 décembre 1665.



Cliché Druebert.

Louis XIV rachetant les esclaves chrétiens d'Afrique, par Nicolas Rabon.
(Musée de Saint-Lô.)

vingt jeunes gens[1] déposèrent au mois de novembre 1662 entre les mains du chancelier Séguier. Bosse, que Le Brun fit condamner à cette occasion par le Conseil d'État, avait-il suscité et fomenté la rébellion? Il en était bien capable, et le document fait à l'enseignement de la perspective quelques allusions un peu suspectes; mais Le Brun était homme à obtenir une condamnation sans preuves de culpabilité. Toujours est-il que les « pauvres étudiants » articulèrent des griefs qui certainement étaient en partie fondés.

Tout d'abord ils se plaignaient que l'Académie fût située rue de Richelieu, trop loin des faubourgs Saint-Antoine, Saint-Jacques, Saint-Germain, Saint-Victor et du Marais où ils demeuraient: en hiver, « ne sortant qu'à sept heures ou sept heures et demie..., ces pauvres particuliers couraient hasard de leur vie comme déjà il est arrivé à plusieurs d'entre eux », et je passe condamnation sur ce point parce que les professeurs répliquèrent, le 13 janvier 1663, que l'Académie « n'est pas libre de choisir les lieux à son gré depuis qu'il a plu au roi de lui donner un logement, et que la difficulté de s'en retourner tard est plus considérable pour les professeurs que pour les étudiants ».

Le second grief était plus sérieux : « Depuis plusieurs années, disaient-ils, on n'a jamais vu aucun des professeurs, peintres ou sculpteurs, ou rarement, dans ladite Académie pour y faire leurs charges, poser des modèles et corriger les dessins des étudiants, se contentant d'y envoyer quelquefois leurs enfants qui auraient plus besoin d'apprendre que de poser; et, quand il y va pour rencontrer quelque maître, il néglige la correction à ceux qui la demandent par un hochement de tête ou une marque d'agrément sans parole, tellement que ce sont des professeurs muets. »

Je fais bon marché des autres récriminations sur « l'éloignement et l'incommodité de l'heure », sur la cherté de l'enseignement, sur l'absence des cours de géométrie et de perspective[2], sur la division entre académiciens; mais après ce que nous avons relevé dans les procès-verbaux eux-mêmes,

1. Cf. *Procès-verbaux de l'Académie*, t. I, p. 197. Ce nombre est indiqué dans la supplique même.

2. Les « pauvres étudiants » déplorent qu'après avoir été enseignée convenablement

comment ne pas prendre au sérieux cette plainte des étudiants? Faisons la part de l'exagération; il n'en reste pas moins que les professeurs se désintéressaient souvent de leurs élèves et se déchargeaient presque sur le premier venu du travail de la correction. A telles enseignes que les professeurs répondirent simplement sur cet article « que témérairement ils (les élèves) se sont émancipés de reprendre leurs officiers supérieurs ». Mais le tout est de savoir si les officiers supérieurs n'étaient pas encore les plus coupables; et comment en douter lorsque, plus de quatre ans après la réorganisation de l'Académie, le 29 décembre 1668, nous constatons encore que si le professeur en exercice n'est pas arrivé à l'heure précise où doit commencer la séance du modèle, l'Académie prescrit au professeur qui lors se trouvera présent de poser le modèle « en attitude »; s'il n'y a aucun professeur, ce soin reviendra à « un des académiciens, ou même à celui des étudiants à qui appartiendra de choisir le premier sa place ».

Ainsi, à l'époque où Colbert se montre le plus exigeant avec les académiciens enclins à négliger leurs obligations[1], on prévoit que le professeur, l'adjoint à professeur pourront manquer à leur premier devoir et qu'un étudiant pourra les remplacer : ce devait être bien autre chose encore vers 1660, quand Le Brun boudait l'Académie, que Bosse y semait la division, que Ratabon et Errard ne se faisaient guère obéir et que l'enseignement n'était pas véritablement organisé! On comprend donc que les « pauvres étudiants » aient eu l'audace, d'ailleurs vite réprimée, de demander au chancelier Séguier, protecteur de l'Académie, « qu'il lui plaise en ordonner la continuation dans les termes de son établissement ou la liberté

« dans la première vigueur de l'Académie », la perspective ait cessé d'être démontrée « sinon depuis deux mois ou environ qu'on y enseigne une pratique de perspective plus capable d'éloigner de l'esprit les objets qu'on lui veut faire apprendre que de les approcher et de les rendre convenables ». Bosse avait été exclu de l'Académie l'année précédente; il n'est donc pas étonnant que Le Brun ait cru apercevoir son intervention dans la rédaction de la supplique à Séguier et dans la rébellion des élèves.

1. Colbert se fâche au mois d'août 1669 et menace les académiciens de leur retirer ses faveurs s'ils ne reprennent pas l'exercice des conférences un peu délaissé. J'ai prouvé ailleurs (*Conférences inédites de l'Académie royale*.., préface, p. XXXI et XXXVI) que ce ministre fit régner à l'Académie, même au point de vue pédagogique, une discipline assez stricte.

de se poser entre eux des modèles pour s'y exercer et se corriger les uns les autres », comme ils avaient certainement commencé à le faire dans la chambre qu'ils avaient louée à l'enclos de Saint-Denis de la Chartre[1]. Ils furent traités d'autant plus sévèrement par leurs maîtres qu'ils n'étaient point tout à fait dans leur tort.

Parmi les signataires de l'impertinente supplique, nous trouvons de futurs académiciens tels que Friquet de Vaurose, et de futurs pensionnaires de Rome comme Baudet et Monier, qui, trois ans plus tard, devaient être les premiers élèves de la nouvelle Académie et entreprendre, quelques mois avant le directeur Errard, le voyage si ardemment désiré. Ce n'est pas l'unique fois que l'école académique ait vu des élèves indisciplinés lui faire plus tard honneur, mais c'est peut-être la seule où les élèves se soient révoltés pour obtenir les moyens de travailler sérieusement. Au reste, il faut noter la corrélation qui existe entre les fautes des professeurs et les actes d'indiscipline relatés par les procès-verbaux : au moment où Buyster et Baugin refusent de remplir leurs devoirs, les élèves Bomme et Marot encourent les foudres de l'Académie; il est vrai que, trois mois auparavant, on s'était aperçu que « parmi les dessinateurs il se commettait des désordres et des friponneries », à la suite desquels on avait exigé pour travailler dans les salles « une approbation de l'ancien en mois[2] ».

Aussi je pense qu'à côté de la concurrence faite à l'école académique et de la négligence des maîtres, il faut compter, parmi les causes qui contrarièrent les débuts de cette école, le mauvais esprit des élèves toujours turbulents et souvent querelleurs ou grossiers. Il ne se passe presque point d'année que l'Académie ne soit obligée d'intervenir. En septembre 1663, quelques écoliers exclus viennent débaucher leurs camarades, se montrent insolents à l'égard de Girardon qui était professeur en exercice, et, quand on pousse l'affaire, on trouve

1. La délibération du 27 mai 1662 marque que déjà les étudiants étaient mécontents, et que « la dépense de l'Académie excède d'ordinaire la recette des écoliers, à cause de la nécessité de tenir à la lampe ». On constate que plusieurs doivent de l'argent et refusent de « payer le lundi pour la semaine », et on menace de les afficher! Peut-être jugeaient-ils qu'on ne leur en donnait pas pour leur argent.

2. Procès-verbaux des séances du 5 décembre et du 5 septembre 1654.

parmi les coupables Coyzevox et le graveur Baudet, sans compter quelques autres moins connus[1]. En mai 1665, après la réorganisation de la Compagnie, « sur ce qui a été représenté que diverses personnes d'entre les étudiants s'abandonnent à la débauche et portent épée ou autres armes... l'Académie... a résolu et arrêté que nul des étudiants n'entrera à l'Académie avec armes, et que ceux qui seront rencontrés par la ville avec armes, hors le cas d'aller à la campagne, seront interdits de l'entrée et de toutes les grâces de l'Académie[2]... » Le 4 décembre 1666, on réprimande « ceux des étudiants qni ont fait des écritures insolentes sur les degrés de l'Académie ». Mais c'est en novembre 1670 que ces jeunes gens donnent vraiment leur mesure, « tant en sortant de l'École, se battant les uns les autres avec des hurlements et des cris étranges en jetant dans les boutiques du voisinage des pierres et de la vilenie, que dans l'École même, faisant leurs ordures dans les hardes du modèle[3] ». Aussi l'Académie était-elle obligée de prendre ses précautions et de sévir.

Comme précautions, on oblige, en 1664, les étudiants à choisir « quelqu'un d'entre les officiers ou autres de la Compagnie pour protecteur et directeur, auxquels ils rendront compte de leurs actions lorsqu'ils auront manqué à l'Académie, et de leur occupation ordinaire, leur montrant au moins une fois le mois leurs dessins ». On décide en outre « que celui qui a été sous la protection d'une personne ne pourra changer et se ranger sous une autre sans le consentement de celui duquel il voudra sortir, et qu'aucun de la Compagnie ne pourra recevoir des étudiants externes que jusqu'au nombre de six[4] ». Encore dut-on, le 27 octobre 1668, réprimer les abus et arrêter « que les billets de protection n'auront valeur que pour trois mois et qu'il en sera fait un formulaire pour être imprimé », le nombre des protégés externes étant limité à six pour les officiers et à trois pour les autres académiciens.

1. Procès-verbaux des séances du 22 septembre 1663, du 20 novembre 1663, du 26 janvier 1664.

2. Id., 30 mai 1665.

3. Id., 29 novembre 1670. Il est agréable de constater qu'aucun des jeunes gens pris dans cette équipée, à part un Vanloo, ne porte un nom connu dans les arts.

4. Procès-verbal de la séance du 27 septembre 1664.

De même nous venons de voir qu'on interdit le port des armes, sans toutefois arriver, semble-t-il, à se faire obéir.

Pour éviter le désordre aux séances, on règle les places avec minutie, réservant les meilleures aux élèves qui se sont le plus distingués dans les concours [1], et on prodigue les menaces aux indisciplinés.

Mais enfin on est obligé de sévir. On entame alors des poursuites judiciaires contre les délinquants, dès qu'il y a violence : il est vrai que le pardon ne tarde jamais; mais les coupables doivent payer les frais de procédure [2], et cela leur semble souvent cruel, quoique juste. C'est ainsi que, le 13 octobre 1668, « reprenant l'affaire des étudiants contre lesquels on a eu sentence, d'autant que lesdits étudiants dédaignent de satisfaire à ladite sentence, a été arrêté que l'on fera taxer les dépens pour les contraindre, et cependant que leurs protecteurs en seront avertis de cette délibération à cause de leur absence, pour satisfaire en leur place ». C'était obliger les protecteurs à ne pas accorder inconsidérément leur protection; c'était aussi frapper les étudiants à un des endroits les plus sensibles.

Cependant, malgré ces incartades trop fréquentes, on travaillait à l'Académie. Il y aurait un chapitre intéressant à écrire sur les exercices imposés aux élèves, exercices dont nous trouvons un échantillon aussi bien dans le traité de *l'Expression générale et particulière* de Le Brun que dans les *Figures d'académie pour apprendre à dessiner gravées par Sébastien Le Clerc*. De même les conférences de l'Académie nous apprennent quelles doctrines, quel idéal on inculquait à la jeunesse sans grand souci de cultiver en elle le jugement ou d'exciter l'initiative. Mais, sans suivre pas à pas les travaux des écoliers, il est permis de constater que l'entraînement était savamment gradué et qu'on arrivait aux concours dans les conditions les plus satisfaisantes.

Ces concours, que les statuts de 1648 n'avaient pas prévus, ont été établis par l'article XIX de ceux de 1655. Il y est dit en

1. Voir en particulier les délibérations du 26 décembre 1665 et du 29 décembre 1668.

2. Le 26 janvier 1664, l'Académie pardonne aux jeunes gens qui avec Coyzevox et Baudet avaient causé du scandale, et « consent que la procédure et décrets demeureront nuls, à la charge d'en rembourser tous les frais ».

effet « que tous les ans, le dix-septième d'octobre, veille de la fête de saint Luc, il sera donné par l'Académie un sujet général sur les actions héroïques du roi à tous les étudiants pour chacun d'eux en faire un dessin et les rapporter tous la vieille de la Notre-Dame de février ensuivant, pour y être vus, examinés et jugés; de tous lesquels dessins celui qui sera trouvé le mieux sera peint et exécuté par l'étudiant qui l'aura fait, lequel sera obligé de donner ledit tableau trois mois après à l'Académie, qui en cette considération lui ordonnera un prix d'honneur proportionné au mérite du travail, et, outre ce, ledit étudiant aura le privilège de choisir telle place qu'il voudra pour dessiner à l'Académie, et de poser le modèle en l'absence des professeurs et des académistes, à l'exclusion de tous les autres ».

L'article XXIV des statuts du 24 décembre 1663 reporte de la veille de la Saint-Luc au dernier samedi de mars la date à laquelle doit être donné le sujet du concours, et cela semble indiquer que l'Académie royale ne tient pas à fêter le patron de l'Académie de Saint-Luc; mais aucune des dispositions essentielles du premier règlement ne s'y trouve modifiée, et la seule nouveauté qu'apporta l'année 1664, c'est qu'enfin le concours eut lieu. Car jusque là l'article du règlement était resté lettre morte ou à peu près : le 2 juin 1657, l'Académie décide bien que « chacun des académistes apportera en la prochaine assemblée leur avis sur les sujets de dessins qu'on doit donner aux étudiants pour être exécutés » ; mais, soit que le roi âgé de dix-neuf ans eût négligé cette année-là de se montrer héroïque, soit que les académistes n'aient pas pu s'accorder sur l'action la plus édifiante du jeune prince, la décision ne fut pas suivie d'effet. Ce n'est que le 10 février 1663 que M. du Metz met à la disposition de Le Brun une montre en or et deux médailles en or avec le portrait du roi, pour récompenser les étudiants qui auront le mieux traité le sujet suivant : *Moïse transporté d'indignation à la vue des Israëlites adorant le veau d'or rompt les tables de la loi*[1]. On ne saurait d'ailleurs voir

1. Cf. le procès-verbal de la séance du 10 février 1663 et l'ouvrage de MM. Guiffrey et Barthélémy, *Liste des grands prix*.., p. 9. Voir aussi la *Relation*.., p. 64. Les lauréats furent, par ordre de mérite, Pierre Monier, Jean-Baptiste Corneille, Jean.

dans ce premier concours qu'une sorte d'initiative personnelle ou qu'une tentative destinée à établir quel parti on pourrait tirer par la suite d'exercices de ce genre; et surtout ce premier concours ne menait à Rome aucun des lauréats.

Au contraire, quoique les statuts de 1663 ne fissent pas plus mention que ceux de 1655 de l'envoi des lauréats à Rome, il se trouva que Colbert songea dès 1664 à établir dans cette ville un centre d'études pour les jeunes artistes français, et promit à Monier, à Corneille, à Roger, lauréats du premier concours organisé en exécution de l'article XXIV des statuts, « que le roi leur donnera pension pour aller à Rome, quand l'Académie le jugera à propos ». Cette promesse était d'autant plus solennelle qu'elle avait été faite par le ministre en personne lorsque, le 10 septembre, il avait daigné présider la distribution des prix. Dès le 27 décembre, Du Metz, assistant à la séance de l'Académie, annonce « que M. Colbert ayant vu le certificat de l'Académie sur l'état des étudiants qui ont obtenu les premier et second prix, de pouvoir profiter en l'étude des arts en Italie quand il plairait au roi de les y envoyer, a incontinent ordonné l'argent nécessaire pour leur voyage et la pension pour les y entretenir ». A vrai dire, c'est seulement le 5 mai 1665, si nous en croyons les *Comptes des Bâtiments du Roi*[1], que Colbert s'exécuta; mais les lauréats, dans leur belle et heureuse ardeur, n'avaient pas attendu aussi longtemps et étaient partis à pied pour la ville éternelle[2].

Nous ne possédons plus, ou du moins nous n'avons pas retrouvé les œuvres qui leur valurent le prix qu'on appela plus tard le prix de Rome. Mais le procès-verbal de la séance académique du 31 mars 1663 nous en décrit longuement le sujet, et nous devinons que la *Réduction de Dunkerque entre les mains du roi de France* représentée par le mythe de Danaë

Charles Friquet de Vaurose. Les deux premiers furent envoyés à Rome à la suite du concours de 1664.

1. Cf. *Comptes des Bâtiments*.., col. 52. Quoique l'ordonnancement ne soit pas expressément daté du 5 mai, cette date ne peut guère être contestée, puisqu'elle se rapporte à toute une série de dépenses dans lesquelles celle-ci se trouve comprise.

2. Cf. *Mémoires inédits*.., t. I, p. 385. Pierre Monier avait alors vingt-cinq ans environ et J.-B. Corneille un peu plus de quinze ans, comme l'a prouvé Jal dans son *Dictionnaire critique*, à moins d'erreur inexplicable.

devait être le triomphe de l'allégorie : le roi devenait « Jupiter accompagné de son aigle », la Grande-Bretagne « une vieille femme recevant la pluie d'or qui tombera des mains de Jupiter », et dans le lointain devait paraître « un Neptune se réjouissant avec ses Tritons ». Si nous jugeons des œuvres de Monier et de Corneille d'après celle de leur camarade Rabon, nous ne pouvons que ratifier le choix de l'Académie et reconnaître que ces jeunes gens se tiraient adroitement des difficultés de la mythologie énigmatique.

Mais est-ce bien, est-ce exclusivement leur travail qui passait, le jour du vote, sous les yeux des académiciens? Je n'oserais l'affirmer. Le 27 décembre 1664, la Compagnie décide que « les étudiants seront tenus de travailler chez quelqu'un des académiciens lesquels jureront de ne rien contribuer auxdits ouvrages ». Nous voilà loin du régime des loges! Où donc avaient travaillé Monier et Corneille? Et qui sait si la tentation, même après cette delibération, n'a pas parfois été trop forte pour l'élève, trop forte même pour le maître? Qui sait si l'amour-propre de l'un et de l'autre n'a pas provoqué quelque supercherie? Qui sait enfin si cette supercherie n'a pas paru d'autant plus excusable que, par leurs travaux antérieurs, les candidats avaient pu se classer d'eux-mêmes dans l'estime de leurs juges?

Du moins l'Académie avait-elle le désir de se prononcer en connaissance de cause puisque, dès 1664, avant l'exposition des tableaux qui devait durer huit jours, elle avait voulu que chacun eût « liberté de dire les avis sur des fautes que l'on croira être auxdits ouvrages ». Bien plus, les étudiants pouvaient de leur côté « soutenir leurs intentions et raisonner sur iceux (tableaux) en présence du professeur qui se trouvera tous les jours[1] ». Dangereuse liberté qui, tacitement ou non, dut vite disparaître! Quant aux académiciens, l'article XXIV des statuts obligeait chacun d'eux à « déduire les raisons de son avis par billet le plus brièvement qu'il sera possible », et les recteurs à *examiner* et *résoudre* ces avis! Il semble même qu'on essaya loyalement de se conformer à ce peu pratique

1. Procès-verbal de la séance du 30 août 1664.

règlement, puisque, le 11 avril 1665, la Compagnie ordonne de déposer au bas de chacune des œuvres « une boîte pour recevoir les avis que chacun des délibérants seront tenus d'apporter par écrit sur des feuilles parafées du recteur en exercice ».

Il est à croire que certains académiciens avaient, l'année précédente, été bien embarrassés à la pensée de rédiger leur *avis* et avaient demandé des instructions précises. Car, le 10 septembre 1664, la Compagnie déclare « qu'on doit considérer en un tableau d'histoire ces points principaux à savoir 1° l'ordonnance ou disposition du sujet ; 2° l'expression sur le sujet en général et sur chaque figure en particulier ; 3° la perspective à l'égard du plan, des figures et de la lumière ; 4° le dessin et proportion de toutes les parties du sujet bien terminé ; et 5° la distribution des couleurs ». Les qualités techniques, on le voit, sont ici nettement subordonnées aux qualités intellectuelles ; cependant nous pouvons croire que les artistes y étaient moins insensibles qu'ils ne voulaient le faire croire, puisque le même jour ils donnent le prix de sculpture à un bas-relief qui « s'est trouvé à le mériter par l'abondance de sa disposition et la facilité du travail [1] ». A noter que les œuvres n'étaient pas signées et que dans les votes on les désignait par la lettre de l'alphabet inscrite sur chacune d'elles : reste à savoir si cette précaution garantissait suffisamment l'anonymat. J'incline à croire que les concours de 1664 et de 1665 ne furent ni plus sincères ni plus impartialement jugés que ceux dont, un siècle plus tard, Diderot devait nous laisser un si savoureux récit [2].

Une fois arrivés à Rome, qu'y faisaient les élèves ? La *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France* ne nous donne aucun renseignement pour la période des débuts, et nous en sommes réduits aux conjectures et aux déductions. Cer-

1. Procès-verbal de la séance du 10 septembre 1664. — Le sculpteur Roger semble avoir traité le sujet de la *Réduction de Dunkerque,* mais sous le mythe d'*Apollon et Marsyas;* le procès-verbal de la séance du 31 mars 1663 prévoyait en effet que cet acte héroïque du roi serait représenté « une fois par la Valeur, et une autre fois par la Richesse ». Le mythe de *Danaë* fait allusion à la Richesse ; celui d'*Apollon et Marsyas* fait suffisamment allusion à la Valeur.

2. Diderot, *Salon de* 1767, éd. Tourneux, t. XI, p. 376 et suivantes.

tainement les jeunes artistes étaient astreints, dès 1665, à l'envoi de quelques-uns de leurs travaux à l'Académie de Paris : car, le 6 novembre 1666, celle-ci, sur l'ordre de Du Metz, examine les œuvres qui viennent d'arriver, marque chacune d'elles d'une lettre et établit ensuite un classement, « afin que ceux qui auront été jugés avoir mieux fait soient par là encouragés à avancer d'autant plus les progrès de leur étude ». Nul doute que ces envois ne fussent des copies, puisque, deux ans plus tard, le 7 avril 1668, l'Académie sollicitée de nouveau par Du Metz d'examiner et de classer les tableaux envoyés par les élèves, « a estimé que l'on n'en pouvait juger n'ayant point les originaux présents, et que l'on s'en remettait à M. Errard ».

Ce qu'on copiait à Rome, c'était bien évidemment les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de Raphaël : toute la doctrine académique repose sur ces deux bases. Mais parfois il s'y faisait aussi d'autres travaux, et nous avons la bonne fortune de posséder un texte qui ne nous laisse aucun doute sur l'occupation de Pierre Monier dès son arrivée à Rome, avant même que son directeur Errard eût encore quitté Paris. Monier, nous venons de le voir, partit pour Rome à pied, avec J.-B. Corneille. Comme le biographe de ce dernier nous dit que ce fut « par un froid humide » et en 1665[1], le voyage eut lieu en hiver ou au commencement du printemps, et on peut fixer approximativement au mois d'avril ou au mois de mai la date de l'arrivée des premiers pensionnaires du roi. Or Watelet reproduisant l'analyse d'une conférence de Sébastien Bourdon lue à l'Académie par Mariette le 6 mai 1752[2], raconte que cet artiste avait chargé son élève Monier de mesurer de nouveau à Rome les statues antiques que lui-même y avait mesurées autrefois. « Il lui avait enseigné, dit Mariette, la méthode qu'il devait mettre en pratique et dont il était sûr pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son élève entreprît rien que de concert avec le Poussin, et il eut la satisfaction d'apprendre que

1. *Mémoires inédits..*, t. I, p. 385.
2. Procès-verbal de la séance du 6 mai 1752.

l'habile artiste dont il recherchait l'avis avait fort goûté la justesse et la simplicité de sa méthode, que l'entreprise n'avait pas été moins de son goût, et que, tout usé qu'il était par le travail et par les années, l'amour de l'art lui avait fait retrouver de nouvelles forces, et ce fut en effet avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du *bonhomme* que l'opération se fit. J'ai voulu, ajoute joliment le narrateur, laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité[1]. »

Or Poussin mourut le 19 novembre 1665, quelques mois après l'arrivée de Monier. Nous pouvons donc assurer que le premier travail de Monier et sans doute de J.-B. Corneille fut de mesurer presque religieusement, sous la direction de Poussin près de mourir, les plus belles statues antiques. Ainsi se précise dès l'origine la signification, la raison d'être véritable de l'École de Rome qui se proposait de former par la vision directe de l'antique des artistes capables de rivaliser avec les Grecs pour la plus grande gloire du roi. L'Académie de France à Rome était le prolongement nécessaire de l'école académique de Paris; les travaux qui devaient s'y faire ne pouvaient différer que par l'habileté technique et, puisque Poussin apparaissait à ses contemporains comme le continuateur direct de Raphaël et des admirateurs de l'antique, il était juste qu'il présidât aux premiers travaux des premiers élèves : sa direction, si éphémère et si touchante, symbolise l'esprit qui inspira la création et les efforts de la jeune et glorieuse Académie[2].

1. Article *Conférence,* dans le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure,* t. I, p. 419.

2. Les informations sur les origines de l'Académie de France à Rome sont malheureusement des plus rares : outre la *Liste des pensionnaires*.., publiée par MM. Guiffrey et Barthélémy, on ne peut guère citer qu'une communication de M. Lucien Marcheix insérée au *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français,* année 1908, p. 23, et un article de M. Henry Lapauze, paru dans le *Bulletin de l'art ancien et moderne,* nos du 10 et 17 février 1912. Encore faut-il supprimer de la liste publiée par M. Marcheix Bénigne Sarrazin qui obtint simplement une pension du roi pour aller à Rome, comme nous avons vu plus haut (p. 30) que dès 1624 Simon François en avait obtenu une.

INDEX

DES NOMS D'ARTISTES, D'ÉCRIVAINS ET D'AMATEURS CITÉS DANS L'OUVRAGE

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIERES

Typographie Firmin-Didot et Cie. — Mesnil (Eure).


FINE ARTS
LIBRARY